ಕೇಶವ ಶರ್ಮ.ಕೆ



ಹಲವು
ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ
ಯಜಮಾನಿಕೆಗಳ
ನಡುವೆ

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ

ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ
ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪ

ಹಲವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಯಜಮಾನಿಕೆಗಳ ನಡುವೆ

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ

(ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪ)

ಕೇಶವ ಶರ್ಮ. ಕೆ

ಪುಸ್ತಕ
ವಿಜಯನಗರ, ಬೆಂಗಳೂರು 560 040

ಹಲವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಯಜಮಾನಿಕೆಗಳ ನಡುವೆ
ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ

(ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪ)

A criticism By : **Keshava Sharma K.**
1 Cross, ShanthiNagara
Near Chowdamma Temple
B R Projct, Badarvathi Taluk
Shivamoga - 574115
Mob : 9448730611
E-mail: dr.keshavasharma.k@gmail.com

Pulished by
Asha Nagesh
DESI PUSTAKA
#121,13th Main Road, M.C. Layout
Vijayanagara,Bengaluru - 560 040.
Ph : 080 - 23153558, Mob: 9448439998
E-mail: desipustaka@gmail.com

First Impression: 2023
Page : xvi+4+ 648 =668
Book Size : 1/4 Crown (23x15.5)
(International Standard Book Size)
₹ : 750 /-
Paper used: 70 Gsm Jk Book Print
© : **KeshavaSharma k 2023**
DTP : Arpuda Merry
Cover Page : **Kiran Madaal**

Printed at :
POORNIMA PRINTERS
Vijayanagara, Bengaluru-560 040
Ph: 080-23351210

This book is protected by copyright laws. No part of this book is to be reproduced, transmitted, utilized or stored in any form or by any means now known or hereinafter invented, electronic, digital or mechanical, including photocopying, scanning, recording or by any information storage or retrieval system, without prior written permission from the author or publisher.

ಅರ್ಪಣೆ

'ಕನ್ನಡವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿದ ನನ್ನೆಲ್ಲ ಹಿರಿಯರಿಗೆ'

ಹಲವು ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ನಡುವೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ

ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಉತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅದು ಹೊಂದಿದೆ. ಯಾವುದು ನಿಜವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ಗುಣ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಏನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ತಪ್ಪಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಇದೆಯೋ ಅದು ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಿಷಯದ ಕುರಿತು ನಾವು ಮಾಡುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಇದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಕುರಿತು ನಾವು ಯಾವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇದು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ನಮ್ಮ ಅನನ್ಯತೆಯು ಆಗಿದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಭ್ರಮೆಯು ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಸಂಕಥನಗಳನ್ನು ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವು ಜಗತ್ತನ್ನು ಹೇಗೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಯಾವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ವಿವರಿಸುವುದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ. ನಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಹೊಂದಿರುವ ಸಂಬಂಧಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಪರಿಸರದ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಧಾನವನ್ನು ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ಖಚಿತವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ನಂಬಿಕೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ನಮಗೆ ಒಂದು ದಾರಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ಇರುವ ದಾರಿಯು ತಾತ್ವಿಕತೆಯಿಂದ

ಬರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ರೂಪವು ನಮ್ಮನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅನುಸರಿಸುವುದು ನಿಜವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆ ಅಲ್ಲ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ಅರ್ಥವು ಬರುತ್ತದೆ.

ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಯಜಮಾನಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕಥನಗಳು ಹಾಗೂ ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಈವತ್ತು ಬದಲಾಗಿವೆ. ಅದರ ಅರ್ಥಗಳು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಯೋಚಿಸಬೇಕಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಲಕ್ಲು ಮುಂದೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಯಜಮಾನಿಕೆಯು ಯಾವುದು ಮತ್ತು ಅದು ಹೇಗೆ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ರಾಚನಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಯಜಮಾನಿಕೆಯು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಅವಲಂಬಿತನ ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳು ಸಂವಾದಿಯಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾದ ಅವಲಂಬಿತನವು ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವಲಂಬನೆಯು ಸುಮ್ಮನೆ ಉಂಟಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆಳುವುದು ಮತ್ತು ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪದಗಳು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಸಮಾಜವು ಕೆಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ನಮಗೆ ಕೆಲವು ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಯಾವುದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಆಗಿದೆಯೋ ಅದರ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುವುದೂ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ನಿಯಮವು ನಮ್ಮ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಫುಕೋ ಅರಸೊತ್ತಿಗೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಛೇಧಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧಗಳು ಹುಟ್ಟಿವೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಭಿತ್ತಿಯಿಂದ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾನು ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ. ಕನ್ನಡವು ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಕಂಡಿದೆ. ಅದರಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಹಾಗಿದ್ದೂ ತನ್ನ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದನ್ನು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಸಹೃದಯರು ಇದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತೇನೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಅಧಿಕಾರ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಫುಕೋನ ಮಾತುಗಳು ಸತ್ಯ. ನನಗೆ ಇದನ್ನು ಬರೆಯಲು ತುಂಬಾ ಕಾಲಾವಕಾಶವು ಬೇಕಾಯಿತು. ಬರೆಯುವುದು ಯಾರಿಗೆ ಎಂದು ಈಗ ಕೇಳಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವೇ ಕೊಡಲಾಗದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ಇದ್ದಾರೆ. ನಾನೂ ಹಾಗೆಯೇ.

ಘುಕೋನಿಗೆ ಯಾರೋ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದರು. ಅವನು ನಗುತ್ತಾ ಹೇಳಿದ್ದ ‘ ‘ಬರೆಯುವುದರಿಂದ ನಾನು ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದುತ್ತೇನೆ, ಏನೋ ಹೇಳಬೇಕೆಂದು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ಆಯಿತು. ಖುಷಿಯಾಗುತ್ತದೆ.’ಯಾರು ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಓದುತ್ತಾರೆ ? ಯಾರೋ ನನ್ನ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಕಸದ ಬುಟ್ಟಿಗೆ ಬಿಸಾಡ ಬೇಕಂತೆ. ನಗೆ ಬರುತ್ತದೆ ಇಂಥಾ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ. ನಗುವುದು ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತೇನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ ? ಬರೆಯುವಾಗ ನಮಗೆ ಒಂದು ಶ್ರಮವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬೆಲೆಯೂ ಇದೆ. ನಾನು ಶ್ರಮ ಪಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ. ಹುಟ್ಟುವಾಗಲೇ ನಾನು ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಲ್ಲ. ಸಾಯುವಾಗಲೂ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾಗಿ ಸಾಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಇಷ್ಟು ಅರ್ಥಗಳು ನನಗೆ ಗೊತ್ತು. ಇದನ್ನು ಗೊತ್ತು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟವರಿಗೆ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞತೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ಕುಚೇಷ್ಟೆ ಮಾಡುವವರು, ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಚುಚ್ಚುವವರು, ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಮಾತಾಡುವವರೇ ಬರೆಯುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಂಥವರು ಯಾವತ್ತೂ ಯಾರ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಓದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಫೇಸ್ ಬುಕ್ ಗೊತ್ತೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ನಾನು ಇದನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಸಿಗುವುದೇ ಇಷ್ಟು.

ನನಗೆ ತುಂಬಾ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ತುಂಬಿದ ಕೆ.ವಿ.ಎನ್, ಬರಗೂರು, ಕಲ್ಗುಡಿ, ಆರ್. ಈ. ಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ್, ಪುಷ್ಪಾ ಮೇಡಂ, ಮಲ್ಲೇಪುರಂ, ಡಾ. ಪಿ.ವಿ. ಭಂಡಾರಿ, ಮೇಟಿ, ಅವಿನಾಶ್ ಅವರಿಗೆ,

ಕರಡು ತಿದ್ದಿದ ಡಾ. ಪಾಂಡುರಂಗ, ಅಭಿಷೇಕ್, ದಿಲೀಪ, ಹರ್ಷಿತಾ, ಮಧು, ಆಶಾ, ಕಾವ್ಯ, ರೋಹಿತರಿಗೆ,

ಬೆರಳಚ್ಚು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಮೇರಿ, ಸಂಪತ್, ಶ್ರೀಮತಿ ಸಂಪತ್ ಹಾಗೂ ರೋಹನ್ ಕಂಪ್ಯೂಟರ್‌ನ ಮಂಜು ಅವರಿಗೆ.,

ಸಬಿತಾ, ನಹುಷ, ನಿಯತಿಯರಿಗೆ,

ಸದಾ ನನ್ನ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸೃಷ್ಟಿ ನಾಗೇಶ್ ಮತ್ತು ಆಶಾ ಅವರಿಗೆ ,

ಓದುವ ನಿಮಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ಕೇಶವ ಶರ್ಮ. ಕೆ.

ದೂರವಾಣಿ 9448730611

ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯ ವರಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಓದಿದರೆ ಕನ್ನಡವು ಹಲವು ಯಜಮಾನಿರಾಜ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದೆ. ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡಿದೆ. ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅದನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಇದು ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾತ್ರ.

ಹಿತೈಷಿಗಳಾದ ಕೆವಿಯನ್, ಕಲ್ಗುಡಿ, ಮಲ್ಲೇಪುರಂ, ಆರ್. ಜಿ. ಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ್, ಬರಗೂರು, ಡಾ. ಪಿ. ವಿ. ಭಂಡಾರಿ, ಎಚ್. ಎಲ್. ಪುಷ್ಪ, ಮಾಲಗತ್ತಿಯವರಿಗೆ

ಕರಡು ತಿದ್ದಿದ ಡಾ. ಪಾಂಡುರಂಗ ಎಂ ಪಿ ಸಂದೀಪ. ಆರ್. ಅಭಿಜಿತ್ ಬಿ, ಉಮೇಶ ಅಂಗಡಿ,

ಸಬಿತ, ನಹುಷ, ನಿಯತಿಯರಿಗೆ,

ಬೆರಳಚ್ಚು ಮಾಡಿದ ಸಂಪತ್ ಕುಮಾರ್ ಮತ್ತು ಮೇರಿಯವರಿಗೆ

ಮುಖ ಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಬಹಳ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟುತನದಿಂದ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಶ್ರೀ ಕಿರಣ್ ಮಡಾಳ್, ನನ್ನೆಲ್ಲ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಒಳಪುಟಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಶ್ರೀಮತಿ ಭಾಗ್ಯಲಕ್ಷ್ಮಿಯವರಿಗೂ, ಪೂರ್ಣಿಮ ಪ್ರಿಂಟ್ಸನ ಸಮಸ್ತರಿಗೂ ಹಾಗೂ ನನ್ನ ಬಹುತೇಕ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಪ್ರಕಟ ಮಾಡುವ ನಾಗೇಶ್ ಮತ್ತು ಆಶಾ ನಾಗೇಶ್ ಅವರಿಗೆ,

ಓದುವ ನಿಮಗೆ ವಂದನೆಗಳು.

ಕೇಶವ ಶರ್ಮ .ಕೆ

ಒಳಪುಟಗಳಲ್ಲಿ......

ಅಧ್ಯಾಯ

1

ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳು

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಇದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಒತ್ತಡಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರಾಜಕೀಯ ಆಸಕ್ತಿಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಚರ್ಚೆಗಳಿಗೆ ಇರುವ ರಾಜಕೀಯ ಆಯಾಮವು ಒಂದು ಅಧಿಕಾರದ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ನಿಲುವು ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಯಾವುದು ಒಂದು ದೇಶದಲ್ಲಿ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ತನ್ನ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಉಳಿದವರ ಮೇಲೆ ಹೇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರದ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ಯಾವುದೇ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮಾಡುವದಿದ್ದರೂ ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕರು ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ನೋಡುವ ವಿಧಾನವು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಧಾರಣ ವರ್ಗದ ಜನರು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದರ ಥರ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ವಾಗ್ವಾದ ಮತ್ತು ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇರುವುದು ಒಂದು ಸಂಗತಿ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು: ಮೌಖಿಕ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ನಿರೂಪಣೆಗಳು. ಆಕಾಶವಾಣಿ ಮತ್ತು ದೂರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಬ್ಬರು ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚರ್ಚೆಗೆ ಮತ್ತು ಹೊರಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ಯಮಾನಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ಸಂಬಂಧವು ಇಲ್ಲದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಒಂದು ಅಸಂಗತವಾದ ನಾಟಕದಂತೆ ನಮಗೆ ಭಾಸವಾಗಬಹುದು. ಅಧಿಕಾರ ಎನ್ನುವುದು ಇರುವುದು ದೂರದರ್ಶನದ ಆಚೆಗೆ. ದೂರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಚರ್ಚೆಗಳು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಪೀಟರ್ ಲಂಟ್ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವವರು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜನರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಧಿಕೃತತೆಯು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಂವಹನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಅವಕಾಶವೂ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಅದನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಅವಕಾಶ ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ದೂರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕೇಳುಗರು ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ನೋಟಕರ ಮೇಲೆ ಒಂದು ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ, ಆದರೆ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಆವಶ್ಯಕ. ಅಧಿಕಾರ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಎಳೆಯ ಸರವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎಳೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಮುಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಗ್ರಾಂಶಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಅಧಿಕಾರಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಒಪ್ಪಂದವು ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಹಮತವು ಇರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸಂಗತಿ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಂವಹನದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ವಯಗಳು ಹೊಸದಾದ ಅವಕಾಶವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ನಿಜ. ಸಂವಹನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಇದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವು ಇದೆ. ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಸಮಾಜದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸುವ ಗುಂಪುಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಗುಂಪನ್ನು ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಗುಂಪಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಆಳುವ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವರ್ಗವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆಳುವವರು ಮತ್ತು ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರು ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಖಚಿತ. ಇದನ್ನು ಸಂವಾದಿ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದರ ನಿಯಮ ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆಳುವವರು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವು ಇದನ್ನು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಜನರನ್ನು ಕೆಲವು ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಸನ್ನಿವೇಶ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವಾಗ ನಾವು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ಅದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಿದ್ದೇವೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಾವು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಳುವ ವರ್ಗವು ಯಾವಾಗಲೂ ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ನಾನು ನಿನ್ನನ್ನು ಆಳು ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬಂತೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಸೂಚನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ.

1.1 ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಲನಶೀಲತೆ

ಅಧಿಕಾರ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಲೇ ಯಾರೋ ಒಬ್ಬರು ತಕ್ಷಣವೇ ಇದನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಚಲನೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ನಿರಂತರವೂ ಹೌದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಥರ ನೋಡಬೇಕು. ಆಳುವ ವರ್ಗವು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಕಾನೂನು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಚಲಾವಣೆಗೆ ತರುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಮೇಲು

ನೋಟಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಹುಳುಕು ಕಾಣಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದೆ ಎಂದರೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ತನ್ನ ನಿಯಮವನ್ನು ಕೂಡಾ ಮುರಿಯಬಹುದು. ಮತ್ತೊಂದು ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ತರಬಹುದು. ಇದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಮಸ್ಯೆ. ಇದು ನಡೆಯುವಾಗ ಒಂದು ಪ್ರಭುತ್ವವು ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರ ಒಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ಪಡೆದೇ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಇದು ನಡೆಯುವಾಗ ಸಮಾಜವು ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹರಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೂ ಹೌದು. ಆಳುವ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಯಜಮಾನಿಕೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಪೋಲಿಸ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿಯೂ ಪಲ್ಲಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಜನರ ಮಧ್ಯೆ ಕಾನೂನು ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ಪೋಲಿಸ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಒಂದು ಸೀಮಾ ರೇಖೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಳುವವರ ಆಸೆಗಳು ಮತ್ತು ಆಳುವ ವರ್ಗದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಉಳಿದ ವಿಚಾರಗಳು ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ಬಯಕೆಗಳು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ವಿಶೇಷವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಜನರು ಮತ್ತು ಅವರ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ಆಳುವ ವರ್ಗ ಸಹಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಜನರು ಮತ್ತು ಅವರ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಣ ಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತು. ಗ್ರಾಂಶಿಯು ನಮಗೆ ಇರುವ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆಯು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ನಿಯಂತ್ರಣ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ವಿಶಾಲವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಇದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಲಿಯಂಸ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಎನ್ನುವುದು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೂಪವು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅನೇಕ ಜನರು ಈವತ್ತು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೂಲಕ ಒಂದು ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ಒಂದು ಸಂವೇದನೆಯು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗಮನಿಸಲು ಕೂಡಾ ನಮಗೆ ಸಂವೇದನೆಯು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ತಾತ್ವಿಕ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಅಮೂರ್ತವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ತಾತ್ವಿಕ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಇನ್ನೊಂದು ಥರ ಯೋಚಿಸಬಹುದು. ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ನಮ್ಮ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಸಾಚಾ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ನಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೂಲಕ ಕೆಲವನ್ನು ತರಬೇತು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಗುಂಪು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಾಲೆಗಳು, ಸಂಸತ್ತು, ಆಸ್ಪತ್ರೆಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ ಎಂದು ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

1.2 ಯಜಮಾನಿಕೆ (ಹೆಜಿಮನಿ)

ಅದುವೇ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತದೆ.ಇದರಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಭಿನ್ನವಾದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಒಂದು ವಿವರವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತಾನೆ–ಆಧುನಿಕ ಶಾಲೆಗಳು, ಚರ್ಚುಗಳು, ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು, ಸಿನಿಮಾಗಳು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಭಿನ್ನ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು. ಸಿವಿಲ್ ಸೊಸೈಟಿಯು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೂ ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಸಿವಿಲ್ ಸೊಸೈಟಿಯು ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಭುತ್ವವು ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಸಮಾಜದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸುವ ವರ್ಗವು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಕೆಲವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದ ಸರಿ ಮತ್ತು ತಪ್ಪು ಎಂದು ಕೆಲವನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸುವುದೂ ಇದೇ. ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಪರಿಧಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಇದರದೇ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಬಳಸಿದ ಪರಿಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ಹೆಜಿಮನಿ. ಯಜಮಾನಿಕೆಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಆಳಲು ಕೆಲವು ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪೋಲಿಸ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಕೋರ್ಟ್, ಮಿಲಿಟರಿ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕೆಲವನ್ನು ಅದು ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಯಜಮಾನಿಕೆಯು ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಬೌಂಡರಿಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಅದು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅಧಿಕಾರ ರಚನೆಗೆ ಯಾವುದು ಶ್ರೇಷ್ಠ, ಯಾವುದು ಕನಿಷ್ಠವೆಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳು ತುಂಬಾ ಅಗತ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪವಾಗಿದೆಯೋ ಅದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರೂಪಗಳ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿಮೆಂಟ್ ಎಂದು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸುವ ವರ್ಗಗಳು ರೂಪಿಸುವ ನೀತಿ ಸಂಹಿತೆಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾಗಗಳು ಎಂದೇ ನಾವು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಚುರ ಪಡಿಸುವಂತೆಯೇ ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಆಢಳಿತ್ಮಾಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಅದರದೇ ಆದ ರಚನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಆಢಳಿತ್ಮಾಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಅವಕಾಶವನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸಿದೆ. ಗ್ರಾಂಶಿಯು ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಮೊದಲು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡಿದೆ ಎಂದು ಗಮನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದಲ್ಲಿ ಆರ್ಥಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ತಳ ರಚನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಅದರಲ್ಲಿ ಮೇಲು ರಚನೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ಸಂಬಂಧವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಇದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಲೋಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ

ಕುರಿತಾದ ಅನೇಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ಭಿನ್ನವೂ ಆಗಿದೆ. ಯಾವಾಗ ಸಮಾಜವು ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗಿದೆಯೋ ಆಗ ಕಲೆಯ ಅರ್ಥವೂ ಬದಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಈಗ ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದು ಯಾವುದನ್ನು ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ನಮಗೆ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ವ್ಯಕ್ತಿ ಅವನ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ನಂಬಿಕೆಯು ಬೇರೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಮೂಲಭೂತವಾದವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಇರಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರೆ ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯು ಭಿನ್ನವಾದ ಬಗೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದೆ. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಮಂಡಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅದು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯ, ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ, ಅನನ್ಯತೆ, ವಸ್ತು ನಿಷ್ಟತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಪ್ರಗತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನ. ಜೀವನದ ಸರಿಯಾದ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅನೇಕರು ಇದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ತಪ್ಪನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಜೀವನವೆಂದರೆ ನನ್ನ ನಿಲುವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೊರತಾದುದು ಅಲ್ಲವೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಹಾಗಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅನೇಕರು ಮತ್ತೊಂದು ವಿವರವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದೆಂದರೆ ಜೀವನವೆಂದರೆ ಅಸಂಗತವೆಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗಲ್ಲ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಅನಂತರ ಬಂದ ಅನೇಕ ವಾಗ್ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆಗ ಉದಯವಾದ ಬಂಡವಾಳವಾದಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಈ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಅನನ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಹರೆಗಳಿಗೂ ಆಗಿನ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ.ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಈಗ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಗೆ ಬಂದಿವೆ, ಯಾರು ಯಾವ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸ್ವಂತದ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎನ್ನುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡಲೂಬಹುದು. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಗೆ ಬಂದಾಗ ನಾವು ಬರೀ ಗಿರಾಕಿಗಳು ಎನ್ನವ ಥರ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೂ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನವು ಈಗ ವಿಶ್ವವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಅದರ ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಅನೇಕರು ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತನೆಗೂ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದು ಅದರಿಂದ ಹೊರತಾಗಿ ಇರವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಬರೆದಿರುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲ. ಅದರಾಚೆಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ನೆಲೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಅದರ ಪಾಡಿಗೆ

ಸ್ವತಂತ್ರವಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಆವುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಅನ್ವಯಗಳ ಕ್ರಮಗಳು ಗೊತ್ತಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಜನರ ನಂಬಿಕೆಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಲು ಬೇರೆ ಆನ್ವಯಿಕ ಕ್ರಮವನ್ನೂ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಯಾವುದು ಎನ್ನುವುದೇ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಜನರ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಬೇಕು ಎನ್ನವುದೇ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಪರಿಕರವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದೇ ಮುಖ್ಯ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ಆನ್ವಯಿಕವಾಗಿ ನೋಡುವಾಗ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನೆಲೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದ್ವಿತೀಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ತರುವಾಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವು ಬಂದಿತು. ಆಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಅನೇಕ ಹೊಸ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೂ ನಾಗರಿಕ ಹಕ್ಕುಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ, ಅಣುಬಾಂಬ್ ನಿರೋಧ, ಹಿಂಸೆಯ ಕುರಿತಾದ ಪ್ರತಿರೋಧ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೂ ಆಗಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದಾಗಿ ಆಗ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಉಪಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಯುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಬಂದವು. ಇವುಗಳು ಆಗ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಸಂವಾದವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದು ನಿಜ. ಆಗ ಸಾಮಾಜಿಕ ಶ್ರೇಣೀಕರಣವೂ ಬದಲಾದವು. ಹೊಸ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಸ್ವಯಂನಿಗ್ರಹವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಯಿತು. ಪರಿವರ್ತನೆಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೀಮಾಂಸೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅಗತ್ಯಗಳು ಬದಲಾದವು. ಇವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಆಗಿನ ಸಂದರ್ಭವು ಹೇಗಿತ್ತೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೇ ಭಿನ್ನವಾದವು. ಬಂಡವಾಳವಾದ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಿಲುವುಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸಂಘರ್ಷವುಂಟಾಯಿತು. ಇದನ್ನು ಆಗಿನ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ಬಾಹ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಬಾರದು. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಿಗೂ ಆವನ ಆಲೋಚನಾಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಮಹಾಯುದ್ಧದ ತರುವಾಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಆಗ ಉದಯವಾದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒದಗಿ ಬಂದ ಮಹತ್ವದ ತಿರುವು ಇದು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಹತ್ವವೇ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಬಂಡವಾಳವಾದ, ಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಕೆಲವು ಶಕ್ತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಅಧಿಪತ್ಯದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಅದು ಕೆಲವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅದರ ಮುಖೇನ ಕೆಲವು ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಧಿಪತ್ಯ ಎನ್ನುವುದೇ ಕ್ರಮೇಣ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಜನರು ಅದನ್ನು ಸತ್ಯ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಭುತ್ವ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಎಲ್ಲರ ಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ಇದರಿಂದ ನಿರ್ಧರಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸೂಕ್ತ.

1.3 ಪ್ರತಿ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ಮಾತಾಡುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಅನೇಕರು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ಭಾವಿಸುವುದು ಸರಿಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುವ ಸಂಗತಿಯು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ರಾಜಕಾರಣ, ಆರ್ಥಿಕತೆ, ಮಾರುಕಟ್ಟೆ, ಸಮಾಜ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧ, ಚರಿತ್ರೆಯು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮೂಹ ಕೇಂದ್ರಿತ ರಾಜಕಾರಣವು ಸಂಸ್ಸೃತಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಹಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಭಿನ್ನವಾದ ಚಹರೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಸಂಕೇತದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆಧುನಿಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಿನ್ಹೆಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಅಲೋಚನೆಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಹೊಸ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬಂದಿವೆ. ನಮ್ಮ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಟೇಪ್ ರೆಕಾರ್ಡರ್ನಲ್ಲಿ ಕೇಳಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಾವೇ ಮುದ್ರಿಸಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ರೆಕಾರ್ಡ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ನಮ್ಮ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕಲಬೆರೆಕೆಯನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಎಲ್ಲವೂ ವಿಸ್ಮೃತಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಈಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅದರನ್ನು ನಾವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಒತ್ತಾಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಕಲೆ, ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣು, ಸಿನಿಮಾ, ಕಂಪ್ಯೂಟರ್, ಕುಟುಂಬ, ಅಧಿಕಾರ, ಭಾಷೆ, ಹುಚ್ಚು, ಉನ್ಮಾದ, ಜನಾಂಗ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಬರೀ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಇದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಕ್ಕೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಈ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಅನೇಕರು ಇದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೇವಲ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾದುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ವಿಚಾರ. ಟಿ.ವಿ., ಕಂಪ್ಯೂಟರ್, ದೂರವಾಣಿಗಳು ನಮ್ಮ ಲೋಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳು ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಆದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಇವೆ. ಇದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಅದು ಬಿಳಿಯ ಹಾಳೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಕಪ್ಪು ಪರದೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರಭಾವವು ಒಂದು ದೇಶದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ದೇಶದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರೆ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಭಿನ್ನವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ತುಂಬಾ ಕ್ಯಾಶುವಲ್ ಅನ್ನುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಬಳಸುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುತ್ವ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿವಾದವು ಜೊತೆಗೆ ಸೇರಿತ್ತು. ಬಹುತ್ವ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಬಹುತ್ವವನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಚಾಲ್ತಿಗೆ ತರುತ್ತಿವೆ.

1.4 ಹೆಜಮನಿ ಮತ್ತು ವರ್ಗೀಕರಣಗಳು

ಹೆಜಮಿನಿ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯವಾದ ಆಯಾಮವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ನೋಟ ಎನ್ನುವ ಥರ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಆಳ್ವಿಕೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಜಮಾನಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗ್ರಾಂಶಿ ನಿಲುವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಪ್ಪಿಗೆ , ನಾಯಕತ್ವ, ವಿಸ್ತರಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಂಶಿಯ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಹೌದು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಇದನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ., ಇದು ಮಾನವಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ವರ್ಗೀಕರಣದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇದು ಲಿಂಗ ತಾರತಮ್ಯ, ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ವರ್ಗೀಕರಣ ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ಅತ್ಯಂತ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿರುವ ಪರಿಭಾಷೆಯೂ ಹೌದು.

ಇದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಮುಸ್ಸಲೋನಿಯ ಆಡಳಿತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ನೋಡಿದ ಅವನು ಕಾರ್ಮಿಕರು ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರು ಯಾಕೆ ದಂಗೆ ಎದ್ದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳೂ ಇದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಈ ಗುಂಪುಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಗ್ರಾಂಶಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಡಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಇವು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಗುಂಪುಗಳೂ ಹೌದು. ಲೇಖಕರು, ಕಾರ್ಮಿಕರು, ರೈತರು , ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರು ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಬಂದು ಹೋರಾಟವನ್ನು ಮಾಡದೇ ಹೋದರೆ ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಗ್ರಾಂಶಿಗೆ ಗೊತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಹೆಜೆಮನಿ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಒಂದು ಇತಿಹಾಸವೂ ಇದೆ. ಲೆನಿನ್ ಇದನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದ. ಯಾವುದೇ ಕ್ರಾಂತಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭವಾಗಿ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಎಲ್ಲಾ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಉಂಟಾಗುವ ಹೋರಾಟಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ನಿಲುವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅದು ತಾತ್ವಿಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಲೆನಿನ್ ಯಾವೆಲ್ಲಾ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರು ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದಾರೆಯೋ ಅವರನ್ನು ಹೋರಾಟವು ತನ್ನ ಪರಿಧಿಯ ಒಳಗೆ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಗಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮಾತಾಡುವಾಗ ಅವುಗಳು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂದು ಲೆನಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದನ್ನು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಭುತ್ವವು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕೆಳಗೆ ಇರುವವರನ್ನು ಒಪ್ಪುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಕರವೂ ಆಗಿದೆ.

1.6 ಹೆಜೆಮನಿಯ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಆಯಾಮಗಳು:

ಹೆಜೆಮನಿ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಒಂದು ಆಯಾಮವೂ ಇದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅದು ಸಂಬಂಧಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಟೆಲಿಯ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳು ಇದ್ದವು. ಕಾರ್ಮಿಕವರ್ಗವು ಜನರನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯುವ ಸ್ಥಿತಿಯು ಇರಬೇಕೆ ಹೊರತು ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಜನರನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಸ್ಥಿತಿಯು ಬರುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವಲ್ಲ ಎಂದು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ನಂಬಿದ್ದ. ಕಾರ್ಮಿಕರು ಮತ್ತು ಅವರ ಅನುಭವವವು ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಗಳ ಅನುಭವ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯದು. ಕಾರ್ಮಿಕರು ತಾವು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವರ್ಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಬೇಕು ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕಾರ್ಮಿಕರು , ರೈತರು ಹಾಗೂ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಜೊತೆಗೆ ಹೋದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ನಮಗೆ ಸಮಾಜವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರಿವು ಸಿಗಲು ಸಾಧ್ಯ. ಯಾವುದೇ ಗುಂಪನ್ನು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಮತ್ತೊಂದು ಗುಂಪನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಣ ಮಾಡಿದರೆ ಆಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಅಧಿಕಾರವು ಒಂದು ಮಧ್ಯಸ್ತಿಕೆಯನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮಧ್ಯವರ್ತಿ ಗುಂಪು ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೂ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಳುವುದು ಅಥವಾ ಅಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಆಳುವುದಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮೌಲ್ಯವಿದೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮೌಲ್ಯವು ಇರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಹೇರಲ್ಪಡುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕ್ಯಾಥೋಲಿಕ್ ಚರ್ಚ್‌ಗಳು ತಮ್ಮ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಜನರಿಗೆ ಹೇಳಿದೆ. ಅದರಿಂದ ಜನರು ಅದಕ್ಕೆ ಆಕರ್ಶಿತರಾದರು. ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಉಳಿದವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಚರ್ಚ್‌ಗಳು ಪ್ರಗತಿಪರವೇ ಅಥವಾ ಪ್ರಗತಿವಿರೋಧವೆ ಎಂದು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನಿಂದ ತಾನಾಗಿಯೇ ಚರ್ಚ್ ಪ್ರಗತಿ ವಿರೋಧಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.. ಚರ್ಚ್‌ನ್ನು ನಂಬುವವರು ಜನರನ್ನು ಒಂದು ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಸಂಘಟನೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮೂಲಭೂತವಾದಿಗಳು ಅನೇಕರನ್ನು ಧರ್ಮದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸಂಘಟನೆ ಮಾಡಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಈವತ್ತು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ಈವತ್ತು ಪ್ರಗತಿಯ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ದೂರ ಇಟ್ಟಿದೆ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೂಲಭೂತವಾದವು ನಾಯಕತ್ವವನ್ನು ವಹಿಸಿದೆ ಎಂದಾದರೆ ಆಗ ಅದರ ಕೈಕೆಳಗೆ ಅನೇಕರು ಇರುತ್ತಾನೆ., ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಜನರು ಮತ್ತು ಅವರ ಗುಂಪುಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಭಾವನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು ಎಂದು

ವಿವರಿಸಲು ಅಡರ್ನೊ ಬಂಡವಾಳವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಲೋಚನೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ಧನಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಋಣಾತ್ಮಕವಾದ ನಿಲುವುಗಳಿಗ ವಿವಿಧ ಆಯಮಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಋಣಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಧನಾತ್ಮಕವಾದ ನಿಲುವುಗಳು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಇದರ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ರೀತಿಯು ಬೇರೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೂ ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಕಾರನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಒಂದು ವಾಹನವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಾರನ್ನು ತಯಾರು ಮಾಡುವುದು ಬೃಹತ್ ಕೈಗಾರಿಕೆ. ಬೃಹತ್ ಕೈಗಾರಿಕೆಗೆ ಬಂಡವಾಳವಾದವೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಕಾರನ್ನು ಉತ್ಪಾದನೆ ಮಾಡಿದೆ ಎಂದರೆ ಕೈಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಲಾಭವನ್ನು ನಾವು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಹೇಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ತನ್ನ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲು ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವವರಿಗೆ ಕಾರು ಮತ್ತು ಅದರ ಬಳಕೆಯು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕಾರು ಇದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ರಸ್ತೆಯು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ರಸ್ತೆ ಮತ್ತು ವಾಹನಗಳ ಸಹಯೋಗವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈವತ್ತು ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಅನೇಕ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾರು ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಇದೆ ಎಂದು ನೋಡಬೇಕು. ಕಾರು ನಮ್ಮನ್ನು ಬೇಗನೆ ಒಂದು ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಸರಕನ್ನು ಸಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾರು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ವಾಹನವೂ ಹೌದು. ನಾಗರಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ವಿಷಯವಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಆಲೋಚನೆಗಳೂ ಬಂದಿವೆ. ಈವತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕತೆಗೆ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳೂ ಇವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ಈ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯೂ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಅಧಿಪತ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ.

1..6 ಯಜಮಾನಿಕೆ, ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಥೆಗಳು

ಗ್ರಾಂಶಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಲೋಕ ದೃಷ್ಟಿ. ಇದನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ನಿಲುವು ಇದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಳನೋಟವೂ ಇದೆ. ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಿನಿಮಾ ನೃತ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಅಂಗೀಕರಿಸಬೇಕು ಮತ್ತು ಯಾವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಒಪ್ಪಂದ ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ಅರಿವು ಇದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಕಥನದ ಕ್ರಮವೂ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಸಂಧಾನ ಮಾಡಬೇಕು ಮತ್ತು ಯಾವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು

ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಅನುಸಂಧಾನ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಬಗೆಯ ತಂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಉಪ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಯುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿಯೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಲೋಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಇದು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಒಂದು ಚಟುಟಿಕೆಯೂ ಆಗಬಹುದು, ಯಜಮಾನಿಕೆ, ಪ್ರತಿರೋಧ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಆಯಾಮವೂ ಇದೆ. ಗ್ರಾಂಶಿಗೆ ಯಜಮಾನಿಕೆ, ಪ್ರತಿರೋಧ ಹಾಗೂ ಅದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಅದರ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಇವುಗಳು ನಮಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ. ಯಜಮಾನಿಕೆಗೆ ಪ್ರತಿರೋಧವನ್ನು ಒಡ್ಡುವ ಜಾನಪದವು ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವೂ ಹೌದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಜಮಾನಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿರುದ್ಧದ ಪ್ರತಿರೋಧಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಆಯಾಮವೂ ಇರುತ್ತದೆ, ಒಂದು ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ತರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಪ್ರತಿಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿ ಯಜಮಾನಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ರೋಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದು ನಿಜವಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿರೋಧದ ಸಂಗತಿಯು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಯಂತ್ರಣವು ನಮಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಬಂಧನ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಬಂಧನವು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮನೆ , ಮದುವೆ ಮತ್ತು ಕುಟುಂಬ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಲಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ಇದು ಬಂಧನ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಬಂಧನವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆ ಮತ್ತು ನೋವು ಎರಡೂ ಇರಬಹುದು. ನಾವು ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಇದು ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ.

1.7 ಸಂಧಾನ ಮತ್ತು ಸ್ವಯಂಬಲ

ಆಧುನಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಸ್ವಯಂಬಲ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಸಾಧಿತವಾಗುವ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಅದು ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಹೌದು. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಯಜಮಾನಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ನಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಇದು ನಮಗೆ ಸಮಾಜದ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಬಂಧವೂ ಹೌದು. ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಎರಡು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಪರಿಭಾಷೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು, ಅವನಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದು ಕೂಡಾ . ಡಾಮಿನೆಂಟ್ ಮತ್ತು ಎಮರ್ಜೆಂಟ್. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮಾನತೆಯು ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಆಗ ಒಂದು ವರ್ಗವು ಸಮಾಜವನ್ನು

ತನ್ನ ಅಧೀನತೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ನೋಡುತ್ತದೆ ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ಯಜಮಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಸೇರುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ತನ್ನ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ದೊಡ್ಡ ನದಿಯಲ್ಲಿ ಉಪ ನದಿಗಳು ಸೇರುವ ಹಾಗೆ. ಆಳುವ ವರ್ಗವು ಅತ್ಯಂತ ಸಣ್ಣ ವರ್ಗವನ್ನು ನುಂಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನುಂಗುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಒಂದು ಅಸಮತೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಂಘರ್ಷವು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ., ಆದ್ದರಿಂದ ಅನನ್ಯತೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಕೂಡಾ ಇದೇ ಆಳುವ ವರ್ಗ., ಆದರೂ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ವರ್ಗಗಳು ಒಂದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಗ್ರಾಂಶಿಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾದ ರೂಪಗಳು ನಿಯಂತ್ರಣ ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ವಿವರವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಕೆಲವು ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಕಾನೂನು ಕೂಡಾ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕರು ಮಾತಾಡುವ ಹಾಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತವೆ. ಅದರ ಅವುಗಳ ಅಂತರಾಳದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಿನ್ನತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ.

ಗ್ರಾಂಶಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಚರ್ಚೆಯು ಇರುವುದು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಕುರಿತು. ಅದನ್ನು ಮೊದಲು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ವರ್ಗ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅವರನ್ನು ಅತಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಜನರು ಕಾವ್ಯ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ಸಮಾಜ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು ಆದರೆ ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನು ಇದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ವರ್ಗ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ಬದಲು ಅವರನ್ನು ಉಳಿದವರಂತೆ ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಜನವರ್ಗವು ಆಧುನಿಕ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಪಡೆದು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಎನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಸಮಾಜದ ಮನ್ನಣೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ಇದ್ದಾರೆ. ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಜನರು ಇದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಈ ಬಗೆಯ ಮಾನ್ಯತೆಯು ಇಲ್ಲ. ಅವರು ಬೇರೆ ಥರ ಇದ್ದಾರೆ. ಅವರನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಅತ್ಯಂತ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ವರ್ಗ. ಇವರನ್ನು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಸಾವಯವ ಥರದ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಈ ವರ್ಗವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ವರ್ಗ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದಲ್ಲ, ಇವರು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬುನಾದಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಲೇಖಕರು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿವುದು ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಾ ಮನುಷ್ಯರು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಬೇರೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಶಿಕ್ಷಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಮಾದರಿಯ ಸ್ವರೂಪವು ನಮಗೆ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಮತ್ತೊಂದು ವಾದವಾಗಿದೆ. ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ನಮಗೆ ಹೋರಾಟದ

ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಗ್ರಾಂಶಿಯು ನಮಗೆ ರಿಸೊರ್ಗಿಮೆನಂಟೊ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮರದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ವರ್ಗವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಅವರ ಅಗತ್ಯವಿದೆ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವನು ಲೆನಿನ್‌ನ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ: ನಾವು ಮಾಡಬೇಕಾದುದು ಏನು? ಕಾರ್ಮಿಕರು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಎಲ್ಲಾ ಜನರು ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಲೆನಿನ್ ವಾದದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ನವೀಕಕರಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಕೂಡಾ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ., ಯಾವುದೇ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಚಾಲಿಗೆ ಬರುವಂತೆ ಮತ್ತು ಒಂದು ಪ್ರವಾಹದ ಭಾಗವಾಗುವಂತೆ ನೋಡುವುದು ಅಗತ್ಯ.. ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರಿಗೂ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧ ಇರಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಜ್ಞಾನವು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.ಅವರೂ ರಾಜಕೀಯ ನಿರ್ಧಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಆಳ್ವಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದರ ಅರಿವು ನಮಗೆ ಇರಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕ್ರಮಗಳೂ ಕೂಡಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಭಾಗವಾಗಿವೆ ಅತಿಯಾದ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಿಂದ ಅವರನ್ನು ನೋಡುವುದು ಸರಿಯಾದ ಒಂದು ಕ್ರಮವಲ್ಲ., ಇದರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಜನರನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಯು ಇಲ್ಲದವರು ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ.ಅಡರ್ನೊನ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಕಾರಣಗಳು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಶಕ್ತಿಯು ವಿಶೇಷ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಬುದ್ದಿಜೀವಿಗಳ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಮಿತಿಯ ಒಳಗಡೆಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಕೂಡಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ.

ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಅನಂತರ ಮನುಷ್ಯನ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಕುರಿತು ಅನೇಕ ಚರ್ಚೆಗಳಾದವು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಆ ಕಾಲದ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿ ವರ್ಗದ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಇದನ್ನು ಅನಂತರ ವೈಚಾರಿಕ ಸಂಘರ್ಷವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಆಗಿನ ವಿಚಾರ ಧಾರೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ವಿಧದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಯಿತು. ಜ್ಞಾನದ ಚರ್ಚೆಯು ರಾಜಕೀಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿತು. ಹಾಗಯೇ ಆಗಿನ ವಿಚಾರಗಳು ನೈತಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಅರಿವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿತು. ಆಗಿನ ರಾಜಕೀಯ ಎಚ್ಚರವು ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಬದಲಾದವು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತು ಎನ್ನವುದು ಕೂಡಾ ಆಗ ಭಿನ್ನವಾದ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿತು. ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಆಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪವು ಅಸ್ಪಷ್ಟವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದ್ದು ಯಾವುದು ಬೇಡವಾದ್ದು ಎಂದು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಸತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ಹಗುರವಾದ ವಿಷಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದುದು ಅಲ್ಲ. ಅಸ್ಪಷ್ಟವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ. ಅದು ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ತೇಲಿಬಿಡಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಕಳೆದು ಹೋದುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವ್ಯಕ್ತವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಭೂತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅವ್ಯಕ್ತವಾದ ನಂಟು ಇದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಮರುಕಳಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿತ್ತು ಮತ್ತು ಇದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಒಂದು ನಂಟು ಇದೆ.

ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌತವಾದವು ಅದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವು ಇದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದವರಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಪಾಪವಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಬರೀ ಕಥನವೂ ಅಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಅನೀರಿಕ್ಷಿತವಲ್ಲವೆಂದು ಬೆಂಜಮಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಕಲ್ಪಿತವಲ್ಲ. ಆದು ಸತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ನಾವು ಏನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ವರ್ಗೀಕರಣವೆಂದರೆ ಮೇಜರ್ ಮತ್ತು ಮೈನರ್. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ಸತ್ಯವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೋದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೇಜರ್ ಮತ್ತು ಮೈನರ್ ಎಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆಯೇ ಎನ್ನವುದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ನಿಲುವು. ಚರಿತ್ರೆಯು ಆಗಿರುವುದು. ಅದನ್ನು ಒರಸಿ ಹಾಕಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದು ನಡೆದಿದೆಯೋ ಅದು ನಿಜವಾಗಿ ಆಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಸತ್ಯವು ನಮ್ಮಿಂದ ಓಡಿಹೋಗಿ ಎಲ್ಲೋ ಅಡಗಿ ಕೂತುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅನೇಕರು ಅಲೌಕಿಕವೆಂದು ಅನೇಕರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಅಲೌಕಿಕವಲ್ಲ. ಅದು ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟದ್ದೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ನಾವು ನಮ್ಮ ವರ್ತಮಾನದಿಂದಲೇ ಭೂತವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಏನಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ನೆನಪೂ ಹೌದು. ನೆನಪು ಎನ್ನುವುದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಏಕ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಆಳುವವರ ಕಥನವೂ ಹೌದು. ಮತ್ತು ಆಳಿಸಿಕೊಂಡವರ ಕತೆಗಳು ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಚರಿತ್ರೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಹೋರಾಟಗಳ ಕಥನವೂ ಅಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಹೋರಾಟಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿದ್ದೂ ಹೌದು. ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ನಡೆದು ಹೋಗಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು. ಚರಿತ್ರೆಯ ಯಾವಾಗಲೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಯುದ್ಧ ನಡೆದಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಯುದ್ಧಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ದುಃಖವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿವೆ. ಯುದ್ಧಗಳನ್ನು ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಕೂಡಾ ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಶಕ್ತವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕು: ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಇಸವಿಗಳೇ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲ ಯಾರನ್ನು ನಾವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅವರು

ಉತ್ಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ನೇರವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ವರ್ಗವು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಇವರಿಗೂ ತುಂಬಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವು ನಮಗೆ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವುದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ. ಆಲೋಚನೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ನಮ್ಮ ಆವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಹೇಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮವು ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಾವು ಹೇಳಬೇಕು: ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರಣದಿಂದ ಬರುತ್ತವೆ. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯು ಆಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ದೇವರ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಜನರು ಒಂದು ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇರುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ನಾವು ಈಗ ದೇವರನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ನಾವು ಈವತ್ತು ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಒಂದು ಚಹರೆಯನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ, ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ, ನಾವು ಬರೆಯುವ ಚಿತ್ರ, ನಾವು ಬರೆಯುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳು ದೈವಿಕ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಮನುಷ್ಯನ ವಾಸ್ತವವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಜರ್ಮನಿಯ ಒಂದು ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ದೇವ ಲೋಕದಿಂದ ಮನುಷ್ಯನ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಂದರೆ ಅವನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪರಿಶೀಲನೆ ಮಾಡುವುದೂ ಹೌದು. ಇದರ ಭಾವಾರ್ಥವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕು: ಭ್ರಮೆಯಿಂದ ವಾಸ್ತವದ ಕಡೆಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ತತ್ವ. ಇಂಥ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವವರು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ದೈವೀವಾದವು ಬೇಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಮುಖ್ಯ. ನಮಗೆ ಈಗ ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಹೇಗೆ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವರ್ಗ ಆಳುವ ಆಲೋಚನೆಯ ಕ್ರಮವೂ ಹೌದು. ಅದು ಅನೇಕ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಚಿಂತಕರು ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಸಮಾಜವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅತ್ಯಂತ ಸಣ್ಣ ಆರ್ಥಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತ ಎಂದು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದು ಸಮಾಜದ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಶಕ್ತಿಯುತವಾದ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಗುಲಾಮನಂತೆ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇದರ ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕು: ಯಾವುದನ್ನು ಉತ್ಪಾದನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ

ಅದು ಸಮಾಜ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಕ್ತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ., ಇದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಮತ್ತೊಂದು ವಾಕ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯೂ ಗುಂಪುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅವು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಸಮಾಜವೂ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಗುಂಪುಗಳು. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವೂ ಇದನ್ನು ಹೇಳಿತ್ತು. ಹೇಗೆ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರವು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಗುಂಪುಗಳು ಆಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾವು ಅನೇಕವನ್ನು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಅನೇಕ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

1.8 ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಚಹರೆಗಳು

ಒಂದು ಸಮಾಜದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ನಾವು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅವರದೂ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಈ ಗುಂಪು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅವರದೂ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಿದೆ. ಅವರಿಗೂ ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಿದೆ. ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಗುಂಪು ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅವನು ಉತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಗುಂಪು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಆಧುನಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ತಜ್ಞತೆಯು ಒಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತಳಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಜನರು ಬೇರೆ ಬಗೆಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಯಾರು ವಿಶೇಷವಾದ ಒಂದು ತಜ್ಞತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆಯೋ ಅವರು ಬರೀ ತಾಂತ್ರಿಕವಾದ ಕುಶಲ ಕರ್ಮಿಗಳು ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ..ಅವರು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಯಾರು ಬಂಡವಾಳವನ್ನು ಹೂಡಿರುತ್ತಾರೆಯೋ ಅವರ ಪರವಾಗಿ ಈ ಬಗೆಯ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.,ಯಜಮಾನ ಮತ್ತು ಅವನ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಈ ಗುಂಪು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇವರು ಪ್ರಭುತ್ವದ ಪರವಾದ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದು ಅವರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಯಾರು ಈ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆಯೋ ಅವರು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಪರಿಣಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಅವರು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಬದ್ಧರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗ್ರಾಂಶಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಅವರ ಅರಿವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅವರಿಗೆ ರಾಜಕೀಯವಾದ

ಒಂದು ನಿಲುವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅವರ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯವಾದ ಅರಿವೂ ಹೌದು. ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕ ಶಿಕ್ಷಣವು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಏನು ಎಂದು ಅವನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇವರು ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ಬಂಡವಾಳವಾದಕ್ಕೆ , ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತಾರೆ. ತಾಂತ್ರಿಕವಾದ ಜ್ಞಾನವು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ವೈದ್ಯಕೀಯ ಜ್ಞಾನವು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ನೇರವಾಗಿ ಇರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ಜಗತ್ತು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಹೊಸ ರೂಪದ ಜ್ಞಾನ ಮಾದರಿಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದ ಹೊಸದಾದ ಪರಿಭಾಷೆಯೂ ಹೌದು.

1.9 ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜ್ಞಾನಿಗಳು

ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನವೂ ಒಂದು. ಆಧುನಿಕ ಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜ್ಞಾನಗಳ ರೂಪಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಇವೆ. ಈಗ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಉದ್ಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಉದ್ಯೋಗ ಎನ್ನುವುದರ ಸಂಬಂಧ ಈವತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಲಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿದೆ ಎಂದು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣವು ಹಳೆಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಾಲವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೂ ಇದೆ. ಇದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಮೇಲೆಯು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಜ್ಞಾನವು ಒಂದು ಬಗೆಯದೇ ಆಗಿರುವುದು ಇಲ್ಲ. ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಮತ್ತೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಲಿಖಿತವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸೊರೆ ಕಾಯಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಯುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹಿಂದಿನವರು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು ಆದರೆ ಇವು ಬರಹದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಅದು ಜ್ಞಾನವೇ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪಾರಂಪರಿಕವಾದ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಜ್ಞಾನಗಳು ಹೇಗೆ ಬರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಗ್ರಾಂಶಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ.

◆

ಅಧ್ಯಾಯ 2

ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ದೇಶೀಭಾಷೆಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು

ನಾವು ಈಗಣ ನಮ್ಮ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗವು ಅತ್ಯಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ಒಂದು ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೇ ಅದನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಥನದ ಭಾಗವಾಗಿಯೂ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಬೇರೆ ಇವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಕೃತಿಗಳು ಬಂದುದೇ ಕೆಲವು. ರಸರತ್ನಾಕರ, ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ ಪಕ್ಕನೆ ಸಿಗುವ ಕೃತಿಗಳು. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತವು ಬರೀ ಭಾರತವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಅಫಘಾನಿಸ್ಥಾನದ ವರೆಗೆ ಹಬ್ಬಿತ್ತು ಎಂದು ಷೆಲ್ಡಾನ್ ಪೊಲಕ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಭಾಷೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಆಗಿತ್ತು. ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಹಳೆಯ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪಠ್ಯಗಳು ಬಂದವು. ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಒಂದು ಚಹರೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಪೌರತ್ಯದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಂದ ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳು ಅನನ್ಯವಾದವು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಲಿಕೆಯು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಭಿನ್ನವಾದ್ದು. ಅದನ್ನು ಗುರುವು ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಧಾರೆಯೆರುತ್ತಾನೆ. ಭಾರತದ ಅನೇಕ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿತವಾಗಿದೆ. ಗುರುವು ಕಲಿಸಿದ ಅನೇಕ ಮತ್ರಗಳನ್ನು ನಿತ್ಯವು ಅನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಮಂತ್ರವನ್ನು ಹೇಳಿ ಆರಾಧನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಂಗೀತದ ಛಾಯೆ ಕೂಡಾ ಇದೆ. ಶಿಷ್ಯರು ಗುರುವಿನಲ್ಲಿ ದೇವರನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕುಂಡಲಿನಿ ಎನ್ನುವುದು ಯೋಗದ ಒಂದು ಆಚಾರವೂ ಹೌದು. ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ಶಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು. ಓಂ ಈಂ ಸರಸ್ವತಿನಮಃ ಎನ್ನುವುದು ಸರಸ್ವತಿಯ ಬೀಜಾಕ್ಷರ. ಅವಳು ಅಕ್ಷರದ ದೇವತೆ. ಅವಳು ಬರಹಕ್ಕೆ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಈಂ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬೀಜಾಕ್ಷರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ

ಮತ್ತೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಮತ್ರವೆಂದರೆ ಸಕಲ ಜನೋ ಸುಖಿನೋ ಭವಂತು. ಅಂದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಜನರು ಸುಖಿಯಾಗಿರಲಿ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಮತ್ತೊಂದು ಗಣಪತಿಯ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಓಂ ಗಂ ಗಣಪತಿ ನಮಃ ಅವನು ವಿಘ್ನ ನಿವಾರಕ. ಅವನನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥನೆಮಾಡಿ ಜನರು ಕೆಲಸವನ್ನು ಶುರು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಉಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತು ಹೀಗಿದೆ: ಓಂ ಸಹನಾಭವತುಸಹನೌ ಭುನಕ್ತ್ಸಹವೀರ್ಯಂಕರವಾಹಿ ತೇಜಸ್ವಿನಾ ಮದಿಥಾ ಮಸ್ತು. ಮಾ ವಿದ್ವಿಷಾಹೈ ಓಂ ಶಾಂತಿ, ಓಂ ಶಾಂತಿ ಮತ್ತೊಂದು ಓಂ ಶಾಂತಿ ಓಂ ಶಾಂತಿ ಓಂ ಶಾಂತಿ ಮಂತ್ರಗಳಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತವು ತಿರುಗಿದ್ದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ವೇದದಿಂದ ಶುರುವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತವು ಕಾವ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಬಂದುದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಮುಖ್ಯ. ವೇದದ ಅನಂತರ ಬಂದ ಕೆಲವು ಸೂಕ್ತಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಸೂಕ್ತಗಳು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಸೂಕ್ತ ಎಂದರೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೇಳಿರುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ನಾವು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ವೇದದ ಪರಿಣಾಮವೂ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೆ ಆಗಿರುವುದು ನಿಜ. ಸಂಸ್ಕತದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಂಶವು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಬಲವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆ. ಅದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕಥನವು ಆಗಿತ್ತು. ಕಾವ್ಯವು ಬಂದ ಮೇಲೆ ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳು ಬಂದವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ತತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವುಗಳು ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಇಲ್ಲಿ ಗಾಯತ್ರಿ ಮಂತವನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಅಂಶಗಳು ಇದ್ದವು.

ಕವಿಯೂ ಒಬ್ಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗೆ ಸಮಾನನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನು ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ವೇದದ ಅನಂತರ ಬಂದ ಅನೇಕ ಆಲೋಚನಾ ಪಂಥಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ರೀತಿ, ಧ್ವನಿ, ಅಲಂಕಾರ, ರಸ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗವೂ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯದ ಕಾವ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವೇದಾಂತ ಮತ್ತು ವೇದದ ಅಂಶಗಳು ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ರಸ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿ ತತ್ವದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗವೂ ನಮಗೆ ಒಂದು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವು ನಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಅದು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವು ನಮಗೆ ಕೊಡುವ ಆನಂದವನ್ನು ನಾವು ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ರಾಮಾಯಣವು ನಮಗೆ ಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅಶ್ವಘೋಷನ ಬುದ್ಧ ಚರಿತವೂ ನಮಗೆ ಅಲೌಕಿಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕವಿಯೂ ಒಬ್ಬ ಬ್ರಹ್ಮನಾಗಿದ್ದಾನೆ. 'ಕವಿರೇವ ಪ್ರಜಾ ಪತಿಃ' ಎನ್ನುವ ವಾಕ್ಯವು ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಮುಂಜಾವದಲ್ಲಿ ಸ್ನಾನಕ್ಕೆಂದು ವಾಲ್ಮೀಕಿಯು ನದೀ ತೀರಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ದೂರದಿಂದ ಮರದ ಮೇಲೆ ಇದ್ದ ಕ್ರೌಂಚ ಮಿಥುನ ಪಕ್ಷಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಡು ಹಕ್ಕಿಯನ್ನು ವ್ಯಾಧನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯು " ಎಲೈ ವ್ಯಾಧನೇ ತಡೆ " ಎಂದು ಶುರುಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಅವನ ರಾಮಾಯಣವು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ರಾಮಾಯಣವು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಕಾವ್ಯ.

ಅದು ಛಂದೋ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬೃಹತ್ತಾದ ಕತೆಯು ಇದೆ. ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಪಲ್ಲಟವಾಗುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಗುಣವನ್ನು ಅದು ಹೊಂದಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎಂದು ಅದನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು.

ಅದು ಯಾವ ಅಂಶವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕು. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅರಸು ಮನೆತನದ ಕತೆಯು ಇದೆ. ರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸುತ್ತು ಇದು ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಾಜ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಪತ್ತಿನ ಲಕ್ಷಣವೂ ಹೌದು. ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಯಾರಿಗೆ ಕೊಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರಕಾರ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಆಳಲು ಹಕ್ಕು ಇರುವುದು ರಾಮನಿಗೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗದೇ ಇದ್ದರೆ ಅಯೋಧ್ಯೆಯು ಅವನಿಗೆ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕೈಕೇಯಿ ಇಲ್ಲಿ ಖಳನಾಯಕಿ ಆಗುತ್ತಾಳೆ. ರಾಮನು ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ರಾಜ್ಯವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸುವುದು ಸುಲಭವಾದ ಮಾತು ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇದು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ರಾಮನಿಗೆ ಕೆಲವು ಆದರ್ಶಗಳೂ ಇವೆ. ಅವನು ಸತ್ಯವಂತ. ಇದೇ ರಾಮಾಯಣವು ದೇಶಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಅದು ಅನೇಕ ದೇಶಗಳಿಗೆ ವಲಸೆ ಹೋಗಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಏಷ್ಯಾದ ಅನೇಕ ಕಡೆಗೆ ಇದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಇದೇ ರಾಮಾಯಣವು ರೂಪಾಂತರವಾಗಿದೆ. ಇದುವೇ ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆಗೂ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗಿದೆ.ಇದು ಕುತೂಹಲ ದಾಯಕವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಹೌದು.

ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾರ್ಗಾಂತರ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಡೀ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರಸಗಳು ಇವೆ. ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಭರತಮುನಿಯು ಶುರುಮಾಡಿದ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಕೃತಿಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳು ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯ ತತ್ವವನ್ನು ಮರು ಪರಿಶೀಲನೆ ಮಾಡಿವೆ. ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ವಿವಿಧ ಚರ್ಚೆಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಾನ್ಯತೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸೀಮಿತವಾದ ಗಡಿ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನ ಎಲ್ಲೆ ಸದಾ ವಿಸ್ತಾರಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಅದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಯಾವೆಲ್ಲಾ ದೇಶಕ್ಕೆ ಪ್ರಯಾಣವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದೆ. ಈ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಒಂದು ದಿಕ್ಕು ಮತ್ತು ಹರಹು ಸುಮ್ಮನೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ ಎಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಅಧ್ಯಯನವು ನಮಗೆ ವಸಾಹತ್ತೋತರ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅದು ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು. ಅದಕ್ಕೆ ರಾಜ ಮಾನ್ಯತೆಯು ಇತ್ತು. ಸಂಸ್ಕತಿ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರವು ಜೊತೆಗೆ ಸೇರಿದರೆ ಆಗ ಭಾಷೆಯು ತನ್ನ ಗಡಿಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತಾರ ಮಾಡುವುದು ನಿಜ. ಯಾವಾಗಲೂ ಯಜಮಾನಿಕೆಯು ಕೆಲವನ್ನು ಮಾನ್ಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರ ಇಡುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಕರದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಅದರ ಮಾನ್ಯತೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಮಾಣೀಕರಣ ಎನ್ನುವುದು

ಮುಖ್ಯವಾದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ಬಗೆಯದು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ರಾಜ ಮಾನ್ಯತೆಯು ಇತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಅದು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಧಿಕೃತತೆಯು ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂ.ಎನ್ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಅವರು ಹೇಳಿದ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತೀಕರಣ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬಳಸಿದರು. ಸಂಸ್ಕೃತೀಕರಣ ಎನ್ನುವುದು ಬರೀ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅಲ್ಲ, ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪಲ್ಲಟದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತವು ಅಧಿಕಾರದ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ . ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಜ್ಞಾನದ ಭಾಷೆಯೂ ಹೌದು. ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಬರಹದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಮೌಖಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎರಡೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಈವತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪಠ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತವು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆ ಇದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅದರಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಮಾತ್ರ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು: ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯ ಪಠ್ಯಗಳು ಇವೆ. ಒಂದು ಉಪನಿಷತ್ತು, ವೇದ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕಗಳು. ಮತ್ತೊಂದು ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು. ಅದು ಒಂದು ಬಗೆಯಿಂದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿವೆ, ಬರಹದ ಪಠ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಮೌಖಿಕ ಪಠ್ಯಗಳು ಭಿನ್ನವಾದ ರೂಪಗಳು ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಮಂತ್ರಗಳು ಮೌಖಿಕವಾಗಿ ಬಂದುದು ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೆ ಈ ಮಂತ್ರಗಳು ಎಲ್ಲರ ಜೊತೆಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ವೈದಿಕರು ಅದನ್ನು ಬಳಸಿದರು. ಇಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ ಎಂದು ಹೇಳುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ವಸಾಹತು ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕೃತಿಗಳು ನಮ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಚಾರಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಬಂದಿವೆ. ಒಂದು ನಾವು ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ.

ವೇದದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಗವೂ ಇರುವುದು ನಿಜ.,ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಋಗ್ವೇದದಲ್ಲಿ ಉಷೆ ಮತ್ತು ಇಂದ್ರ ಹೋರಾಟದ ಕತೆಯು ಇದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಊರ್ವಶಿ ಮತ್ತು ಪುರೂರವರ ಕತೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಡಿ. ಡಿ. ಕೊಸಾಂಬಿಯವರು ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಜನರು ಇಂದ್ರನನ್ನು ಹೊಗಳುವ ವಿವರಣೆಗಳೂ ಬರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತ ಎಂದು ಹೇಳಿದವರು ಇದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದರ ಕಥನಕ್ರಮ. ವೇದವನ್ನು ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ನೋಡುವುದಕ್ಕೂ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ನೋಡುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದರ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದೇ ಕತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಕತೆಗಳ ಬಿಡಿಯಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಅನಂತರ ವೇದವನ್ನು ಒಂದು ಮಂತ್ರ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಯಿತು. ಯಾರು ಇದರ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆಯೋ ಅವರು ಸಾಮಾಜಿಕ

ಸ್ಥಾನಮಾನವನ್ನು ಪಡೆದರು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಶುರುವಾಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತವು ಕೆಲವರ ಸೊತ್ತು ಆದ ಮೇಲೆ ಉಳಿದವರನ್ನು ಅದರ ಸೀಮಾರೇಖೆಯಿಂದ ದೂರ ಇಡಲಾಯಿತು.ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕೃತಿಗಳು ಬಂದವು. ಉಪನಿಷತ್ತು, ಸ್ಮೃತಿ, ವ್ಯಾಕರಣ, ಛಂದಸ್ಸು , ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಉನ್ನತವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದವು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಮೃತಿಗಳು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಟ್ಟು ಪಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಕಿದವು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವೇ ತಾರತಮ್ಯಗಳು ' ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ವೈದಿಕ ಎಂದೂ ಉಳಿದವರನ್ನು ಅವೈದಿಕ ಎಂದೂ ಹೇಳಿದರು. ಅದೇ ಮುಂದುವರಿದು ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಶೂದ್ರರಿಂದ ದೂರವಿಡಲಾಯಿತು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಗಾಯತ್ರಿ ಮಂತ್ರವು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಲ್ಲಿ ಗಂಡಸರಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಡಬಹುದು. ದೇಶಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಸ್ಥಳೀಯರ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಆಯಿತು. ಅದನ್ನೇ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವು ದೇಸಿ ಎಂದು ಕರೆದರೂ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಥಳೀಯರ ಭಾಷೆಯೂ ಹೌದು.

ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ರಾಮಾಯಣವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ದಾರಿಯನ್ನು ತೆರೆಯಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದು ಮೈಲಿಗಲ್ಲಾಯಿತು. ಪಾಣಿನಿಯ ಅಷ್ಟಾಧ್ಯಾಯಿ ಕೃತಿಯು (4ನೇ ಶತಮಾನ) ಎಂಟು ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ಇರುವ ಕೃತಿ. ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತದ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾನ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪದಗಳು ಹೇಗಿವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲ ರೂಪವು ಹೇಗೆ ಬಂತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇದು ಸೂಚಿಸಿತು. ಪದಗಳ ಬೇರನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅದರ ಉದ್ದೇಶ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವ್ಯಾಕರಣವು ಬರುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥ ಅದು ಒಂದು ನಿಯಮವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಅಂತ. ಅದನ್ನು ಪಾಣಿನಿಯು ಮಾಡಿದ. ಈ ಮಾದರಿಯ ಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ – ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಸರಿ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ತಪ್ಪು ಎಂದು ಅವುಗಳು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಅವನ ಕೃತಿಯು ಒಂದು ನಿಯಮವನ್ನು ಹೇರುವುದರೊಂದಿಗೆ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ನಿಗದಿಗೊಳಿಸಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ದೇವ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರಿಂದ ಉಳಿದ ಭಾಷೆಯು ದೇವರದ್ದು ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು. ಪತಂಜಲಿಯು ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತು ಒಂದು ಭಾಷ್ಯವನ್ನು ಬರೆದ ಅದರ ಹೆಸರು ಮಹಾಭಾಷ್ಯ. ಈ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳು ನಮಗೆ ಒಂದು ಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಹೇರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಕರಣವು ಲೋಕ ಸಿದ್ದ ಎಂದು ಆಗಿರುವುದು ನಿಜ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಈ ಮಾದರಿಯ ಕೃತಿಗಳು ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೈತಿಕ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಧರ್ಮ ನಿಯಮ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದೂ ಇದೆ. ಪತಂಜಲಿಯು ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ವೇದವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಮ, ಊಹಾ, ಲಘು, ಅಸಂದೇಹ ಎನ್ನುವುದು ಬರುತ್ತದೆ. ಅದು ಎಲ್ಲಿಯ ವರೆಗೆ ಹೋಯಿತು ಅಂದರೆ ಪಿಶಾಚಿಗಳ ಭಾಷೆಯು ಪೈಶಾಚ ಎಂದರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯ ಏಕಾಧಿಪತ್ಯವು ಉಳಿದ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಅಂಚಿಗೆ ಸರಿಸಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಪಾಲಿ, ಪ್ರಾಕೃತ, ಮಾಗಧಿ ಮೊದಲಾದವು

ತಮ್ಮ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಷ್ಟ ಪಡಬೇಕಾಯಿತು. ಬುದ್ಧನ ಬೋಧನೆಗಳು ಪಾಲಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದವು. ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತವು ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಅದು ಉಚ್ಚ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಈಗಲೂ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಪೂಜೆ, ಯಜ್ಞ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತವು ಶೂದ್ರರಿಗೆ ದಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವು ಬೇರೆ ಆಯಿತು. ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಚಕರು ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಏನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಸಾಮಾನ್ಯರು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಚಕರು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು. ಅಂದರೆ ಅವರು ದ್ವಿಜರು. ಎರಡು ಬಾರಿ ಹುಟ್ಟಿದವರು. ಉಪನಯನವು ಅವರಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಜನ್ಮವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಯಜ್ಞೋಪವೀತ ಅವರ ಇನ್ನೊಂದು ಜನ್ಮವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಋಗ್ವೇದ ಮತ್ತು ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಮಂತ್ರವನ್ನು ಪಠಿಸಿ ಆಚರಣೆ ಮಾಡುವುದು ಪವಿತ್ರ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಆಚರಣೆಯನ್ನು ಕರ್ಮ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ವೈದಿಕ ಆಚರಣೆ ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಸೇರಿ ವಾಙ್ಮಯ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯು ಇದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಬುದ್ಧಮತಾವಲಂಬಿಗಳು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು.ಅದಕ್ಕೆ ಅವರದೇ ಆದ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತವು ಕರ್ಮಠ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಸೊತ್ತು ಆಗಿರುವುದು ಒಂದು ಕಾರಣ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಧರ್ಮವು ಜೊತೆಗೆ ಹೋಯಿತು. ಆದರೆ ಈ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬುದ್ಧನ ಮತಾವಲಂಬಿಗಳು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಬುದ್ಧನೇ ಅನೇಕವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೂ ಸ್ಪಷ್ಟ. ವೈದಿಕರು ವರ್ಣ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದರು. ಜೈನರು ಅರ್ಧಮಾಗಧಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ವೈದಿಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಉತ್ತಮವಾದ ಭಾಷೆಯು ಅಲ್ಲ. ಬೌದ್ಧ,ಮತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ತಳಹದಿಯು ಇತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಪತಂಜಲಿಯ ಮಹಾಭಾಷ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮುದ್ರಣಗೊಂಡರೆ 1500 ಪುಟಗಳಷ್ಟು ಇದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ರಾಜಸತ್ತೆಗೂ ಒಂದು ನಂಟು ಬೆಳೆದದ್ದು ಶಕರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಮಹಾಭಾಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಇವೆ. ಅದು ಒಂದು ವಿಚಾರಧಾರೆಯ ಸೊತ್ತು ಅಲ್ಲ. ರಾಮಾಯಣವು ರಚಿತವಾದ್ದು ಕ್ರಿಪೂ 4ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳ ಕಾಲವೂ 4ನೇ ಶತಮಾನ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ನೈಷದೀಯ ಚರಿತ ಬಂದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಂದಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ನಾವು ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ನಳಚರಿತೆ. ಶ್ರೀ ಹರ್ಷ ಅದರ ಕವಿ. ಒಂದು ದಿನ ರಾಜ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. "ಈ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ನಮಗೆ ಆಗುವ ಉಪಯೋಗವೇನು? ಪಂಡಿತರು ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಇದರ ಪ್ರಮುಖವಾದ ವಾದ. ಅವನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಾರಾಣಾಸಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ವಾಚನವನ್ನು ಮಾಡುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಆಯಿತು. ಅದನ್ನು ಓದಲು ಶುರುಮಾಡುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಕೋಕ ಎಂಬ ಪಂಡಿತನು ಇದ್ದ. ಶ್ರೀ ಹರ್ಷನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ಈ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಾನು ಓದುತ್ತೇನೆ. ನೀವು

ಇದನ್ನು ಕೇಳಿ ಇದರ ಕುರಿತಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹೇಳಿ'. ಅದರಂತೆ ಅದನ್ನು ಓದುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಕೋಕನು ಕೇಳೀಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅನಿಸಿತು. ಅದನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಕೇಳಲಾಯಿತು. ಆಗ ಕೋಕನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾನು ಈ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೇಳಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತೀರಿ? ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ನಾನು ಕೇಳಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ನಿಮ್ಮ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನನ್ನ ಹೃದಯ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡಿದೆ. ಈ ಉತ್ತರವೇ ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿತು. ಇದನ್ನು ಹೇಳಲು ಕಾರಣವು ಇದೆ. ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದೆ. ಅದು ಹೃದಯಕ್ಕೆ ನಾಟುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ.

ಕಾವ್ಯದ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ನಾವು ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಬರೀ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತಮಾಡಲಾಯಿತು. ಯಾವುದನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಾವ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಅನಂತರ ಅನೇಕ ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆಗೆ ಕೂಡಾ ಅನ್ವಯವಾಯಿತು. ಭಾಮಹನ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಅವನು ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇದು ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆಗೆ ಕೂಡಾ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಕನ್ನಿಕೆಗೆ ಅಲಂಕಾರವು ಶೋಭೆಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸೂತ್ರವಿದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದು ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರವು ಬರುವ ವೇಳೆಗೆ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ಅನಂತರ ದಂಡಿಯು ಕಾವ್ಯದ ಮಾರ್ಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ್ದ. ಭಾಮಹನು ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಹೇಳಿದ. ಈ ಚರ್ಚೆಯು ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಗುಣ, ದೋಷ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸರ್ಗಗಳು ಸೇರಿ ಆಗುವ ಪ್ರಬಂಧ 'ಮಹಾಕಾವ್ಯ ' ವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೀಗ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ:– ಅದರ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಹಾರೈಕೆ (= 'ಆಶೀಃ) ಇಲ್ಲವೆ ನಮಸ್ಕಾರ ಇಲ್ಲವೆ ಕಥಾನಿರ್ದೇಶವು ಬರುತ್ತದೆ.

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 17}

ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸರ್ಗಗಳು ಸೇರಿ ಆಗುವ ಪ್ರಬಂಧ 'ಮಹಾಕಾವ್ಯ ' ವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೀಗ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ:–ಅದರ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಹಾರೈಕೆ (= 'ಆಶೀಃ) ಇಲ್ಲವೆ ನಮಸ್ಕಾರ ಇಲ್ಲವೆ ಕಥಾನಿರ್ದೇಶವು ಬರುತ್ತದೆ.

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 17}

ಭಾಮಹನ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದರೆ ಅದು ಪದಗಳ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆ. ಆದರೆ ಅದು ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ನಿಲ್ಲಬಾರದು. ಪದಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣತೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ.

ದಂಡಿಯ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಮಸ್ಯೆ ಕೂಡಾ ಇದೆ. ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ದಂಡಿಯು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕೃತ ಮತ್ತು ಅಪಭ್ರಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾನೆ

ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರುವಂತೆ ಪ್ರಾಕೃತ ಎನ್ನುವುದು ಆಗ ಒಂದು ಕಾವ್ಯದ ಮಾರ್ಗವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಶೌರಸೇನಿ, ಗೌಡಿ, ಲಾಟಿ, ಮೊದಲಾದ ಭಾಷೆಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದಾಗ ಅದು ಒಂದು ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಅವು ಪ್ರದೇಶವಾಚಿಗಳು ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ದೇಸಿ ಶೈಲಿ. ದೇಸಿ ಎನ್ನುವುದು ಕಲಿತವರ ಭಾಷೆಯು ಅಲ್ಲ. ಅವು ಶಿಷ್ಟವಾದ ಭಾಷೆಯು ಅಲ್ಲ. ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶಿ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಮಿಶ್ರ ಮಾಡಿದಾಗ ಮತ್ತೊಂದು ಶೈಲಿಯು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಪಭ್ರಂಶ ಎಂದರೆ ಅದು ಶುದ್ಧವಾದ್ದು ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಅಮರ ಕೋಶದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಮಾರ್ಗಾಂತರ ಗೊಂಡ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಬುದ್ಧಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅನೇಕ ಲೇಖಕರು ಇದನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ದಂಡಿಯು ಇದನ್ನು ದಕ್ಷಿಣಮಾರ್ಗ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾರ್ಗವಾಗಿತ್ತು. 'ಶೌರಸೇನೀ', 'ಗೌಡೀ''ಲಾಟೀ' ಮುಂತಾದ ಭಾಷೆಗಳಿಗೂ ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಾಕೃತವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಡುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ.

ವಾಗ್ಭಟನೂ ಇದನ್ನು ಒಂದು ಮಾರ್ಗ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ದಾರಿಗಳು ಇದ್ದವು. ಪೈಶಾಚ ಮತ್ತು ಭೂತಭಾಷೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದು ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಮುಂಡ ಭಾಷೆಯೂ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತು. ಬೃಹತ್ಕಥಾವು ಪೈಶಾಚಿಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಅನೇಕ ಜಾನಪದ ಕತೆಗಳು ಶುದ್ಧವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದನ್ನು ನಾವು ದೇಶಭಾಷೆ ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ದೇಸಿಯ ಕತೆಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಕುತೂಹಲ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಅನೇಕ ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಅನೇಕವನ್ನು ಎರವಲು ಪಡೆದಿದೆ. ಅದನ್ನು ಸಮಾನ ಪದ ಎಂದು ಕರೆದರು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ ಆಗಿದೆ. ನಾವು ಅನೇಕವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಪಡೆದಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಂತೆ ಇದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಇದು ನಿಷೇಧಿತ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಅನೇಕ ಕಡೆಗೆ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿದೆ. ಅನೇಕ ಭಾಷೆಗಳು ಅದನ್ನು ತೆಗೆದು ಕೊಂಡಿವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆ.,ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅದು ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಭಾಷೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯೇ ಬೇರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಸೂತ್ರವೂ ಇದೆ. ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾಗಧಿ, ಅವಂತಿ, ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಬಂದಿರುವುದು ನಿಜ. ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ಲೋಕ ಭಾವದ ಅನುಕರಣೆ. ಅದನ್ನು ಭರತ ಹೇಳಿದ. ಭಾವ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇದೆ. ಈ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ರುದ್ರಟನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಚಿತ್ರವು ಬದಲಾಯಿತು. ಅವನು ಮೂರು ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾಕೃತ, ಶೌರಸೇನಿ ಮತ್ತು ಮಾಗಧಿ. ಇದು ಹೇಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾರ್ಗವನ್ನು ತೆರೆದಿದೆ ಎಂದು ಚರ್ಚೆಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು

ವಹಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಪುರುಷ ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅವನು ತರುತ್ತಾನೆ.

ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಇದೆಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕೆಲವು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕವಿಗಳು ಪ್ರಾಕೃತ ಮತ್ತು ಅಪಭ್ರಂಶದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದೂ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಇದ್ದ ಮಾನ್ಯತೆ. ಅದನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಉನ್ನತೀಕರಣ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅದು ಶ್ರೇಷ್ಟವಾದ ಭಾಷೆ ಎಂದೂ ತಿಳಿದಿದ್ದರು. ರಾಜಶೇಖರನಿಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಜಾಗವು ಇದೆ. ಅವನು ಲೇಖಕನು ತನ್ನ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಅವನಿಗೆ ಅವನದೇ ಆದ ಒಂದು ಎಚ್ಚರವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ತಪ್ಪೂ ಅಲ್ಲ. ಅವನು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಅವನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಟತೆಯು ಇದೆ. ಅವನು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವನ್ನು ಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಬೇರೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಇದನ್ನು ಬಗೆ ಹರಿಸಿದರು. ಅವರು ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವರು ದೇಶ ಭಾಷೆಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೈಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು, ರುದ್ರಟನಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡವನು ರಾಜಶೇಖರ. ಅವನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆಮಾಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಗಮಿಕವನ್ನು ಬೆರೆಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನದು ಶುದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಲೌಕಿಕವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಅಲ್ಲ; ಅವನು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ "ಆತ್ಮೋಕಾವ್ಯಂ ಮೀಮಾಂಸಯಮಮಹೆ"ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅವನು 'ಆತ್ಮೋಧರ್ಮ ಜಿಜ್ಞಾಸಾ' ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯ ವಿದ್ಯಾ ಎಂದು ತನ್ನ ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಕೆಲವು ನಿಲುವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅದು ಮೀಮಾಂಸಕಾರರನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಅವರು ಪ್ರಯೋಜನ, ಸಂಭಮಥ ಮತ್ತು ಅಧಿಕರಣವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ರಾಜಶೇಖರನೂ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿದ್ಯಾ ದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕೂಡಾ ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮ ಹಾಗೂ ಮೋಕ್ಷ ಎನ್ನುವುದು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ಮೊದಲು ಕಾವ್ಯ ವಿದ್ಯ ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕೈಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ರಸವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ರೀತಿ, ರಸ, ಧ್ವನಿ, ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅವನು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಎರಡು ವಿಭಾಗ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪೌರುಷೇಯ ಮತ್ತು ಅಪೌರುಷೇಯ. ಶ್ರುತಿ, ಮಂತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಬ್ರಾಹ್ಮಣಗಳು ಅಪೌರುಷೇಯ. ಮತ್ತೊಂದು ಪೌರುಷೇಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.ವೇದಾಂಗಗಳು ವೇದವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾದ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಶಿಕ್ಷಾ, ಕಲ್ಪ, ವ್ಯಾಕರಣ, ನಿರುಕ್ತ,

ಛಂದಸ್ಸು, ಜ್ಯೋತಿಷ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ವೇದಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾದ ಪರಿಕರವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ರಾಜಶೇಖರ ವೇದಾಂತದ ಅನೇಕ ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಜೀವಾತ್ಮ, ಪರಮಾತ್ಮ, ಅವಿದ್ಯಾ, ಬುದ್ಧಿ ಎನ್ನುವ ಪದಗಳು ಅವನಲ್ಲಿ ವೇದಾಂತದ ಪದಗಳೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ.

ಅನಂತರ ಅವನು ಕಾವ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಎರಡು ಹಕ್ಕಿಗಳು ಎನ್ನುವುದು ಉಪಮೇಯ. ಇದು ಜೀವಾತ್ಮವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತವೆ. ಮರವು ಪರಮಾತ್ಮ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೌಢವಾದ ಶಕ್ತಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಪರಮಾತ್ಮ ಎನ್ನುವುದೇ ಪರಮೋಚ್ಛವಾದ್ದು. ಜೀವಾತ್ಮವು ಪರಮಾತ್ಮನ ನೆರಳು. ಅವನು ಇದನ್ನು ಹೇಳಿ ಇದು ಹೇಗೆ ಅಲಂಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಮಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ರಾಜಶೇಖರನ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿದ್ಯೆ ಎನ್ನುವುದು ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಸೇರಲು ಇರುವ ದಾರಿಯೂ ಹೌದು.ಆದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನೈತಿಕತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಭಾವದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾಶನವೂ ಹೌದು. ಅಂದರೆ ಭಾವದ ಪ್ರಕಟಣೆ. ಅನೇಕ ಭಾಷೆಗಳು ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಮಾಡಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ತನ್ನ ಅನನ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳು ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಥನಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬೃಹತ್ಕಥಾ ಕೋಶವು ಪೈಶಾಚಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕರಗಳು ಇವೆ. ಪೈಶಾಚಿಯಲ್ಲಿ ಶಿವನ ಕುರಿತು ಹೇರಳವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಭಾವ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸ್ಥಾಯಿಯು ನಮ್ಮ ಸುಪ್ತವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಪ್ರಾಯ್ಡ್ ವಾದ ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ, ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಸುಪ್ತವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳ ವಿಷಯ ಅದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಭಾವ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವಗಳು ಹೀಗೆಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಮ್ಮ ಜೈವಿಕವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ದುಃಖ, ಭೀತಿ, ಕರುಣೆ, ಸಿಟ್ಟು, ಆಕ್ರೋಶ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಬಂದಾಗ ಹೊರಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನೋಡಿ ನಾವು ಪಡೆಯುವುದು ಈ ಬಗೆಯ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು. ರಂಗದ ಕಾರ್ಯಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಉದ್ರಿಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ನೋಡುತ್ತವೆ. ಇದು ಒಂದು ಚರ್ಚೆ ಮಾತ್ರ. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯದ ಚಂದ್ರಮತಿ ವಿಲಾಪವು ನಮಗೆ ತಟ್ಟುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿಯೂ ನೀರು ಬರುತ್ತದೆ. ಅಳುವಿನಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಯು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಬಗೆಯದು. ಅದು ನಮಗೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಕಟ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಸ್ವತಂತ್ರವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮೊದಲು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದು ಲೋಕಾನುಭವದಿಮದಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳು ಇದನ್ನು ಭಾವನೆಗಳ ರಚನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸನಾತನವಾದಿಗಳು ಸಂಸ್ಕಾರ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ರಸನಾ, ಆಸ್ವಾದನಾ, ಚರ್ವಣ ಎನ್ನುವ ಮೂರುಪದಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ನಮ್ಮ ಭಾವಗಳು ಲೋಕದಿಂದಲೇ ಬರುತ್ತವೆ. ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕು: ಅದರಲ್ಲಿ ಆಲಂಬನ

ಎನ್ನುವುದು ಬರುತ್ತದೆ. ಆಲಂಬನ ಎಂದರೆ ಒಂದಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿರುವುದು. ತಂದೆ ಸತ್ತಾಗ ಮಗ ಅಳಲಿಲ್ಲ. ಅಳುವ ಸ್ಥಿತಿಯು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೋ ವರ್ಷಗಳಾದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿ ಅಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಅವನ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ಒಂದು ಆತ್ಮೀಯವಾದ ಸ್ಪರ್ಶವು ಅಳುವಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಎದುರು ಇರುವ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಎಷ್ಟು ತಲ್ಲೀನ ಆಗಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಭಾವಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಅದು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, ಒಂದು ಪೂರಕ ವಾತಾವರಣ ಅದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೇ ಆಲಂಬನ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಪಾತ್ರದ ಭಾವನೆಗಳು ನಮಗೆ ತಟ್ಟಬೇಕು ಆಗ ಅದನ್ನು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾವದ ಪ್ರಕಟಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿನ್ನೆ ಮಾಡಿದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಈವತ್ತು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಈವತ್ತು ಮಾಡಿದ್ದು ನಾಳೆಯಿಲ್ಲ.

ಭಾವಗಳು ಎರಡು ಬಗೆ: ಬಾಹ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಂತರ.ಅಭ್ಯಂತರ ಒಳಗಿನದು. ಬಾಹ್ಯ ಹೊರಗಿನದು. ಇವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಇದನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆ ಎರಡೂ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರ. ಅದು ಅನುಭವವನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಕೂಡಾ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಂದು ಮಾನದಂಡ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದು ಭೌತಿಕವಾದ ವಸ್ತುಗಳ ನೇರ ನಿರೂಪಣೆಯು ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಈಗ ಮತ್ತೆ ರಸಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕು: ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕ ಮತ್ತು ವಾಚಿಕ ಎರಡೂ ನಮಗೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ಆಂಗಿಕ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ವಾಚಿಕ ಎರಡೂ ಸಮನ್ವಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅನುಭವ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲಿಯಟ್ಟನ ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರತಿರೂಪವೇ ಆದರೂ ನೇರವಾಗಿ ಒಂದು ವಸ್ತು ಅಲ್ಲ. ನಾವು ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಅಂತರವನ್ನು ಕಾಪಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೀಟ್ಸ್ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ.

ಅಭಿರುಚಿಗೂ ಸಂವೇದನೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ., ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದರೆ ನಾವು ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪಡೆಯುತ್ತೇವೆ. ಪಶ್ಚಿಮದ ಬಹುತೇಕ ಮೀಮಾಂಸಕಾರರು ಸಾಹಿತ್ಯ , ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡಿದರು. ಭಾಷೆಯು ಸತ್ಯದ ಹೊದಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ವಾದ. ಭಾವನೆ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯದಿಂದ ಜನ್ಯ. ಆದರೆ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ನಾವು ತರ್ಕ ಎಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು.,ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ರಾಮನು ಅಳುವುದು ಅನುಕರಣೆಯೇ ಹೊರತು

ಅವನಿಗೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಆ ದುಃಖ ಆಗಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಿದವನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅಳುತ್ತಿಲ್ಲ.

ರಸಗಳ ಮೂಲವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಗುಣಗಳು ಇರುವುದು ಮೂರು. ಸತ್ವ, ರಜೋ, ಮತ್ತು ತಮಸ್ಸು.ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರಸಗಳು ವಿಂಗಡಣೆ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ರಸದ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ವಯಂವೇದ್ಯವೇ ಹೊರತು ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ.

ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬಂದುದು ನಿಜ. ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆಗಳು ಕೂಡಾ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ. ಸ್ಕಂದಕಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯದಂತೆ ಇವೆ.,ಆದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಅಲ್ಲ. ಗಾಥಾಗಳು ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಬಂದವು. ಅವಸ್ಕಂಧ ಅಪಭ್ರಂಶದಲ್ಲಿ ಬಂದವು. ಕಥನಗಳು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ಮುಕ್ತಕಗಳು ಹೆಸರು ಹೇಳುವಂತೆ ಮುಕ್ತವಾಗಿದ್ದವು. ನಾವು ಈಗ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ನಮಗೆ ಸಿಗುವುದು ಮೊದಲು ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ. ಅನಂತರ ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ. ಎರಡೂ ಶಾಸ್ತ್ರ ಕೃತಿಗಳು. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ದಾರಿಗಳು ಇವೆ. ಕಾವ್ಯಗಳು ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ದೇಶಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದವು. ಶಾಸನಗಳು ಕೂಡಾ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದವು. ಭರತೇಶ್ವರ ಬಾಹುಬಲಿ ಕತೆ ಘೋರ್ ಗುಜರಾತಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿತ್ತು. ಹೇಮಚಂದ್ರನು ಗ್ರಾಮ್ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದ. ಗ್ರಾಮ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಕೆಟ್ಟದಾದ ಒಂದು ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಚಲಿತ ಇದ್ದಾಗ ಈ ಮಾದರಿಯ ಕಾವ್ಯಗಳು ಬಂದಿರುವುದು ವಿಶೇಷ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ದೇಸಿ ಭಾಷೆಗಳ ಸಹಯೋಗಗಳು ಇರುವುದು ನಿಜ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅವಕಾಶವೂ ಇತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಲೇಖಕರು ಒಂದು ಸೀಮಾ ರೇಖೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಇದನ್ನು ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದು ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಸರಿಯಾದ ಕನ್ನಡ? ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಪುಲಿಗೆರೆಯ ಕನ್ನಡವು ಕನ್ನಡದ ತಿರುಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಹಜವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಜನಪದರಿಗೆ ಬಂದಿದೆ.ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅವನಿಗೂ ನಿರ್ಣಯವು ಕಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ದೋಷವಾದರೂ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಸಹಜ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದೇಸಿ ಎನ್ನುವುದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಹಜ. ದೇಸಿ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧ ಕನ್ನಡದ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಅವನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಅವನಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಹಾಗೆಂದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಟವಾದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ನಾವು ಮಾರ್ಗ ಎಂದು ಕರೆದೆವು. ಪಂಪ ಇದನ್ನು ತುಂಬಾ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತವು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಅನೇಕ ಅರಸು ಮನೆತನಗಳು ಮುಂದುವರಿಸಿದ್ದವು. ಸಂಸ್ಕೃತವೆಂದರೆ ಅದು ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಇತ್ತು. ಯಾರು ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅರಿವು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೋ ಅವರು ಅದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಶಕರು, ಹೂಣರು, ಬುದ್ಧವಾದಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಕ್ರಮೇಣ ಇದು

ಬದಲಾಯಿತು. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅನೇಕ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗವಿದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ದಂಡಿಯು ರೀತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಇದನ್ನು ಕೂಡಾ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಲಾಟೀಯ, ಗೌಡ, ಮಾಗಧಿ ಮುಂತಾದವು ಕೂಡಾ ಕಾವ್ಯದ ರೀತಿಗಳೇ ಆಗಿವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ.

ಎಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಾದವೋ ಅಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಗಳು ಕೂಡಾ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದವು. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ವ್ಯಾಕರಣವೂ ಬಂದಿವೆ. ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಬೆರಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ವ್ಯಾಕರಣದ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡದ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಒಂದು ವಿಧಾನವಾಗಿದೆ. ಕೇಶೀರಾಜನ ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣವನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕದಂಬರ ಕಾಲದಲ್ಲಿನ ಕನ್ನಡ, ಪಲ್ಲವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಮಿಳು, ಇಕ್ಷ್ವಾಕು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರ ಪ್ರದೇಶಗಳು ಹೇಗೆ ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡವು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಇವೆ.

ಅಪಭ್ರಂಶವನ್ನು ಜೈನರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು ಮತ್ತು ಅದರ ಬಳಕೆಗೆ ಅವರು ಬದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ಅವರು ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದುದು ಇದೆ. ಪಂಪ ಮತ್ತು ರನ್ನರನ್ನು ನಾವು ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳು ಎಂದೇ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅವರು ಅಪಭ್ರಂಶವನ್ನು ಬಳಸಲಿಲ್ಲ. ವಡ್ಡಾರಾಧನೆಯ ಮೊದಲಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಾಕೃತವು ಬರುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಅದರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡವೇ ಇದೆ. ರಾಷ್ಟ್ರ ಕೂಟರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪುಷ್ಪದಂತನು ಮಹಾಪುರಾಣವನ್ನು ಬರೆದ. ಜೈನರಲ್ಲಿ ಶ್ವೇತಾಂಬರ ಮತ್ತು ದಿಗಂಬರ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಬಂದಿದ್ದವು. ಜಿನಸೇನಾಚಾರ್ಯರು ಆದಿಪುರಾಣವನ್ನು ಬರೆದುದು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ,ಆದರೆ ಪುಷ್ಪದಂತ ಪುರಾಣವನ್ನು ಅಪಭ್ರಂಶದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಭಾಷೆಯು ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಆಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದವು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಚದುರಂಗದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಇದೆ. ಇದು ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಈ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮೊದಲು ಶುರುವಾದ್ದು ಸೇನೆಯಲ್ಲಿ. ಸೇನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಕಾಲಾಳು, ಅಶ್ವಾರೋಹಿ. ರಥಿಕರು ಮತ್ತು ಗಜಾರೋಹಿಗಳು. ಮತ್ತೊಂದು ಆಟಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಅದನ್ನು ಚದುರಂಗ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. 7ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಕ್ರೀಡೆಯು ಆಗಿತ್ತು. ನಾಲ್ಕು ಅವಯವ ಉಳ್ಳ ಕ್ರೀಢೆ ಎಂದೂ ಇದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ವಾಸವದತ್ತದಲ್ಲಿ ಇದು ಬರುತ್ತದೆ. ಬಾಣಭಟ್ಟನ ಹರ್ಷಚರಿತದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಇದು ಬರುತ್ತದೆ. ಚತುರಂಗದಲ್ಲಿ ರಾಜ, ಮಂತ್ರಿ, ಕುದುರೆ, ಆನೆ ಮತ್ತು ಕಾಲಾಳುಗಳು ಇರುತ್ತಾರೆ. ರಾಜನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಚಲಿಸಬಹುದು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ನಾಲ್ಕು ವಿಭಾಗದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕ, ಭಾವ ಗೀತೆಗಳು, ಕಾವ್ಯ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಚತುರಂಗ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಬೋಜರಾಜನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಕಲಾವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿಯೂ ಇತ್ತು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತದ ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಅವನು ಸರಸ್ವತಿ ಕಂಠಾಭರಣ ಎಂದು ಕರೆದ. ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಟ್ಟನಾಯಕ, ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ ಮತ್ತು ಭಟ್ಟತೌತರು ಇದ್ದರು. ಅವರೆಲ್ಲಾ ಕಾವ್ಯದ ತತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದಿದ್ದರು. ಕಾಶ್ಮೀರವು ಇದರ ಕೇಂದ್ರ ವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಭೋಜರಾಜನು ಬರೀ ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ಅವನು ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆಗೂ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ. ಆದುದರಿಂದ ಇತರ ಭಾಷೆಗಳು ಕೂಡಾ ಬೆಳೆಯಲು ಅವಕಾಶವಾದವು. ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಅವನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಒಂದು ಸಂಕಥನವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ವಿವರಿಸಿದ. ಮಂತ್ರಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಮಹತ್ವವು ಇದೆಯೋ ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವವು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯವು ಕೂಡಾ ಚರ್ಚೆಯಾಗತೊಡಗಿತು. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವವು ಇದೆ. ಕಾವ್ಯ ಕರ್ತೃ ಮತ್ತು ಅವನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಹೃದಯರೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದು ಅಗತ್ಯ. ಕವಿಯು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಉಕ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಉಕ್ತಿಯು ಸಹಜವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಅದು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಭೋಜರಾಜನಿಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಮಹತ್ವವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಭಾವನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ವೇದದ ಮಂತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ಕೂಡಾ ನಮ್ಮ ಆಗತ್ಯವನ್ನು ಹಾಗೂ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಇದರ ಮಧ್ಯೆ ಬಮದ ಕೆಲವು ಸ್ಮೃತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಜೀವನವನ್ನು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲು ಶುರುಮಾಡಿದವು. ಪುರಾಣಗಳು ಕೆಲವು ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದವು. ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಹೆಣ್ಣು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದವು.

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆಯು ಹೇಗೆ ಇರಬೇಕೆನ್ನುವ ಚರ್ಚೆಯು ಕೂಡಾ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಕುತೂಹಲ ದಾಯಕ. ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸಂಕಥನವು ಒಂದು ಬಗೆಯಾದರೆ ಕಾವ್ಯಗಳ ಸಂಕಥನವು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ನಿಯಮಬದ್ದವಾಗಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಮಂತ್ರವು ಶಾಸ್ತ್ರ ಬದ್ಧವಾದರೆ ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವು ತನ್ನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಛಂದಸ್ಸು ಬಂದಿತು. ಛಂದಸ್ಸು ಎನ್ನುವುದು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿಗದಿತವಾದ ರೂಪವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಅದು ನಿಗದಿಯಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಹೌದು. ಒಂದು ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಬರೆದರೆ ಅದನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಛಂದಸ್ಸು ಎನ್ನುವುದು ಒಬ್ಬರಿಗೆ ಒಂದು ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಎನ್ನುವುದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪದವು ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಬಂದರೆ ಅದನ್ನು ತತ್ಸಮ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು.ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ತದ್ಭವ ಎನ್ನುವುದು ಬಂತು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮೂಲ ಪದವನ್ನು ತತ್ಸಮ ಎಂದೂ

ಅಪಭ್ರಂಶವಾದ ಪದವನ್ನು ತತ್ಭವ ಎಂದೂ ಕರೆದರು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದಾದರೆ ವಸತಿ - ಬಸದಿ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ.ಪ್ರಾಕೃತ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸಂಬಂಧವೂ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೀಗೆ ಆಯಿತು. ಆದರೆ ಭೋಜನು ಅವಂತಿಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಉನ್ನತಿಗೆ ಏರಿಸಿದನು. ಆಗ ನಡೆದ ಮತ್ತೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರೀತಿಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಚರ್ಚೆಮಾಡಿದ್ದು. ಅವುಗಳನ್ನು ಒಂದು ನಿಯಮದ ಒಳಗೆ ತಂದುದು. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳ ಒಂದು ಭೂಗೋಳವೂ ಸಿದ್ದವಾಯಿತು. ಇದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಥರ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಆಗ ಕನ್ನಡ, ತಮಿಳ್ ಭಾಷೆಗಳು ಕೂಡಾ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. ಕಲ್ಯಾಣ ಚಾಳುಕ್ಯರ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮಾಳವವೂ ಬಂದಿತ್ತು. ಅವಕ್ಕೂ ಜಾಗವಿತ್ತು. ಭೋಜನ ಸರಸ್ವತಿ ಕಂಠಾಭರಣವು ಕಾವ್ಯದ ಕನ್ನಿಕೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದವು. ಆದರೆ ಅಲಂಕಾರ ಎನ್ನುವುದು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬಾಹ್ಯ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅವು ಕಾವ್ಯದ ಒಳಗಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಆಂತರಿಕ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದರು. ಭೋಜನು ಇದನ್ನು ಗತಿ (ರೀತಿ) ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಜಾತಿ ಎಂದು ಕರೆದ. ಜಾತಿಗೆ ಮತ್ತು ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ವಾಚ್ಯ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಗೆ ಕೂಡಾ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಜಾಗವು ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಕುತೂಹಲದಾಯಕವಾದ ವಿಚಾರವೂ ಇದೆ.

"10. I, 9 ರಲ್ಲಿ ಬರುವ "ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ" ಶಬ್ದಕ್ಕೆ "ಕ್ರಿಯಾಕಲ್ಪ" ಎಂದರೆ * ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ" ಎಂದು ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳಿದೆ. ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೊದಲ ಹೆಸರು "ಕ್ರಿಯಾಕಲ್ಪ 'ವೆಂದು ಈ ಮುಂಚೆ ಮಾಡಿದ್ದ ಡಾ. ವಿ. ರಾಘವನ್, ಅವರ ಊಹೆಗೆ ಸಮರ್ಥನೆ ಸಿಕ್ಕಂತಾಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣ ಹೇಳುವಾಗ, 'ಶಬ್ದ', 'ಅರ್ಥ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಬಳಸುವರಷ್ಟೆ! ಅವಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕುಚಿತಾರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾಕಾರರೇ ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೆ ಕವಿಯು ವರ್ಣಿಸಲು ಹೊರಟ ವಿಷಯವೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಕೂಡಿ "ಅರ್ಥ"ವೆನಿಸುವುದೆಂದೂ (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಾಳಿದಾಸನ 'ರಘುವಂಶ'ದ ವಿಷಯ), ಆ ಅರ್ಥಬೋಧಕವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾದ ಪದಾವಲಿ ಅಥವಾ ಭಾಷೆಯೆಲ್ಲ "ಶಬ್ದ "ವೆಂದೂ ಯೋಗ್ಯವಾದ ವ್ಯಾಪಕಾರ್ಥವನ್ನು ರತ್ನ ಶ್ರೀಜ್ಞಾನನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ (I. 10 ರ ಕೆಳಗೆ)

"ಕಾವ್ಯಾಲಾಸ" ಎಂಬ ಶಬ್ದವು "ಕಾವ್ಯಾಲಾಪಾಂಶ್ಚ ವರ್ಜಯೇತ್' ಮುಂತಾದ ಸೂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಿದ್ದರೂ ಅದರ ಭಾವಾರ್ಥ ಸಂದಿಗ್ಧವೇ ಇದ್ದಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮತಃ 'ವಿದಗ್ಧರ ಗೋಷ್ಠಿ' ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ 'ಕಾವ್ಯಾಲಾಪ' ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸುವ ರತ್ನ ಶ್ರೀಜ್ಞಾನನು ಈ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕನ್ನು ಚೆಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ, ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಕಾವ್ಯ ಗೋಷ್ಠಿಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ಸುಂದರ ವಿಶೇಷಣಗಳಿಂದ ಅಭಿನಂದಿಸಿ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗಿದ್ದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ:"

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ–11–12 }

ಮತ್ತೆ ರಾಜಶೇಖರನ ಬಳಿಗೆ ಬರಬೇಕು. ಅವನು ಕಾವ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ.ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ಸಂಸ್ಕೃತವು ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆಗಳ ಯಜಮಾನ ಎಂದು ಕರೆದ.

ಸಂಸ್ಕೃತವು ಅಷ್ಟು ಮುಂದುವರಿಯಲು ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅದು ರಾಜರ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು. ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ್ದು ಎಂದು ಕರೆದರು.,.ಅದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕಾರಣ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತವು ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ್ದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಬಂದವು. ರಾಮಾಯಣವು ಮೊದಲು ಬಂತು. ಅದರ ಅನಂತರ ಮಹಾಭಾರತವು ಬಂದಿತು. ಇವು ರಾಜಕೀಯವಾಗಿಯೂ ಹೆಚ್ಚು ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವು. ರಾಮಾಯಣವೂ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಕತೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಭಾರತವೂ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅನಂಥರ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕಾಳಿದಾಸ., ಬಾಣ, ಮಯೂರ ಮೊದಲಾದವರು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಾನ್ಯತೆಯು ಸಿಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಆರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಕಾವ್ಯಗಳು ಬಂದವು. ಇವುಗಳೆಲ್ಲಾ ಜಾವಾ ಮುಂತಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸರಣವಾದವು. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಪಾಠಾಂತರಗಳು ಬೇರೆ ಇದ್ದವು ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಜಾವಾದ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ಗೋಡೆಗಳಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣದ ಕಥನದ ಚಿತ್ರಗಳು ಇದ್ದವು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿರುವ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇತ್ತು. ಸಂಸ್ಕೃತವು ತನ್ನದೇ ಆದ ಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಕಾವ್ಯದ ರೀತಿಯು ಯಾವುದು ಮತ್ತು ಅದು ಹೇಗೆ ಇರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯ ಸ್ವರೂಪವೂ ಹೌದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ. (ದಂಡಿ) (7ನೇ ಶತಮಾನ) ಈ ಬಗೆಯ ಚರ್ಚೆಗಳು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದವು. ದಂಡಿಯು ರೀತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಲಯ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಕಾವ್ಯದ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗವು ಬಂದಿರುವುದು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಕವಿಗಳಿಗೆ ಇದು ರಾಜ ಮಾರ್ಗ ಎನ್ನುವುದು ಮಾರ್ಗಕಾರನ ನಿಲುವು. ಶ್ರೀಲಂಕಾದಲ್ಲಿ ಸಿಯಾಲಕ್ಷರ.ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಸ್ವಕೀಯ ಭಾಷಾಲಂಕಾರ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಅಲಂಕಾರ ಎಂದರೆ ಶೃಂಗಾರ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಭಾಮಹ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಬರೆದ. ಅಲಂಕಾರವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಅಲಂಕಾರದಿಂದ ಕಾವ್ಯವು

ಶೋಭಾಯಮಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಎನ್ನುವ ಅವನ ನಿಲುವು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಚರ್ಚೆಯು ಆಗಿತ್ತು. ದಂಡಿಯು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅದನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅನುಕರಣವಾದವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಜ್ಞಾನವು ಇದು ಎಂದು ಅನೇಕರು ಭಾವಿಸಿದರು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಘಟಕಗಳು ಇವೆ,.ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಸ್ತಾನಗಳೂ ಇವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೇರು, ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುವ ಅಮರಕೋಶವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅನೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪಠ್ಯಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದವು. ಇವುಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದ್ದವು.

ನಮ್ಮ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅದ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಈ ವಿವಾದವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದು ಅನಾವಶ್ಯಕ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ನಂತರ ಒಂದು ಅರ್ಥವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಉಜ್ಞಾನುಷ್ಠಾನದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಾದಗಳ ಪಲಗಳನ್ನು ಮೀಮಾಂಸಾಸೂತ್ರವು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕರ್ಮವೊಂದನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು, ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸದಿರುವಾಗ, ತಾರ್ಕಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ನಿಶ್ಚಿತಗೊಳಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ನ್ಯಾಯ ಎಂಬುದು ಕರ್ಮ ಮೀಮಾಂಸದ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಹೆಸರು. ಅಪಸ್ತಂಭ ಮತ್ತು ಬೋಧಾಯನವೆಂಬ ಧರ್ಮಸೂತ್ರಗಳು ಭಾಷಾಶೈಲಿಯು ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹ ಮೀಮಾಂಸಾದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾದ ವಾದಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಆದುದರಿಂದ ಜೈಮಿನಿಗಳ ನಿಯಮಗಳು ಈಗಿರುವಂತೆ ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿಲ್ಲದಿರಬಹುದು.

ವೇದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದೇ ಜೈಮಿನಿಗಳ ಮೀಮಾಂಸಾಸೂತ್ರದ ಲಕ್ಷ್ಯ. ಇತರ ಭಾಷೆಗಳಂತೆ ಮೀಮಾಂಸಾಸೂತ್ರವನ್ನು ವೇದಗಳ ಭಾಷ್ಯವೆಂಬುದಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬಾರದು.

ವೇದಗಳು ಶಬ್ದಪ್ರಮಾಣವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಪ್ರಮಾಣ ಕೋಟಿಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಶಬ್ದವು ಸ್ವತಃ ಪ್ರಮಾಣವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಪೂರ್ವಮೀಮಾಂಸಾದರ್ಶನವು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ.

ವೇದಗಳಲ್ಲಿನ ಪದಗಳ ಸಮೂಹವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಮಾಣವೆಂದು ಅಂಗೀಕರಿಸಬಹುದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಮೀಮಾಂಸಾಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಮಾಡಲಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ವೇದಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿರುವುವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಿರುವುದೇ ಅದರ ಫಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡುವುದುಕ್ಕಕೆ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ಮುಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡುವುದೇ ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಪ್ರಥಮ ಭಾಗದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

2.1 ಮೀಮಾಂಸಾ: ಅದರ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ

ಪದ ಅಥವಾ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಯುಕ್ತಿ ಎಂದು ಅದರ ಅರ್ಥ. ಈ ರೀತಿಯಾದ ಯುಕ್ತಿ ವಿಧಾನವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಂಬದ್ಧವಾದ ಪದಗಳು ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯಗಳೇ ಪೂರ್ವ ಮೀಮಾಂಸಾ ಎಂಬುದು ವೇದಗಳ ಪೂರ್ವಭಾಗವಾಗಿರುವ ಕರ್ಮ ವಿಷಯಕವಾದ ಯುಕ್ತಿಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹಾಗೂ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿವುದರಿಂದ 'ಪೂರ್ವ' ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವನ್ನು ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕರ್ಮಗಳ ನೈಜ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಆಚರಣೆಯಿಂದ ಕೂಡಿಬರುವ ಫಲಗಳನ್ನು ಶೋಧನೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಕರ್ಮ ಮೀಮಾಂಸವೆಂದೂ ಅದನ್ನು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ವೇದದ ಕರ್ಮಗಳ ಸ್ವರೂಪ, ಅವುಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ಗೌಣಗುಣಗಳು, ಅವುಗಳ ಫಲ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಆಚರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ಪೂರ್ವಕಾಲೀನತೆ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅಪೇಕ್ಷಿತವಾದ ಫಲವನ್ನು ಹೊಂದುವುದಕ್ಕಾಗಿ ವಿಧಿ ಮತ್ತು ನಿಷೇಧರೂಪವಾದ ವೈದಿಕ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನೂ ಸಹ ವೇದದ ಮಂತ್ರಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಪೂರ್ವಮೀಮಾಂಸವು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿಚಾರಮಾಡಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಇದೇ ಮೀಮಾಂಸಾ ದರ್ಶನ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಮೀಮಾಂಸೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಬರೀ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಕೆಲವನ್ನು ಸೂತ್ರ ರೂಪವಾಗಿ ಹೇರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದು ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. – ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತದ ಸಂಬಂಧ. ಪ್ರಾಕೃತವನ್ನು ಅಧಿಕೃತ ಎಂದು ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಮನ್ನತೆಯು ಬೇರೆ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತವು ಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ರೂಪ. ಅದು ಕೆಲವು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಧರ್ಮದ ಸಂಬಂಧವು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ್ದು. ಸಂಸ್ಕೃತವು ಕೆಲವು ಜಾತಿಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆ ಇಟ್ಟಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತು. ಇದರಿಂದ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮವು ಉಂಟಾಯಿತು. ಅದು ಕೆಲವು ವರ್ಣದವರ ಭಾಷೆಯು ಆಯಿತು. ಒಂದು ಶ್ರೇಣೀಕರಣವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕೆಲವರು ಪಡೆದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ವೇದ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿದ್ಯೆಯೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಮಂತ್ರಗಳು ಕೂಡಾ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಾಯಿತು.

ಮಂತ್ರಗಳು ನಾಲ್ಕು ತರನಾಗಿವೆ: ಮೂರು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಯಜ್ಞಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವು 1) ಪಠಿಸಲುಯೋಗ್ಯವಾದ ಪದ್ಯಗಳು (ಋಚ್), 2) ಹಾಡಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ಪದ್ಯಗಳು (ಸಾಮನ್), ಮತ್ತು 3) ಗದ್ಯರೂಪವಾದ ಪದಸಮುದಾಯ (ಯಜಸ್) ಮತ್ತು ಕೊನೆಯದಾಗಿ 4) ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ವಿಧಗಳಿಂದ ರೂಪಭೇದವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ 'ಮಂತ್ರ' (ಯಕ್ಷಿಣೀ ವಿದ್ಯೆ) ಮಾಟ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕಾರ (ವಿವಾಹ, ಅಭಿಷೇಕ, ಪ್ರೇತಕರ್ಮ ಮುಂತಾದವು)ಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುವು. ಸಂಧಿನಿಯಮಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದುವುಗಳೊಂದೊಂದರ ಒಟ್ಟು ಕೂಡಿಸಿದ ರೂಪವೇ ಸಂಹಿತೆ –ಋಗ್ವೇದಸಂಹಿತೆ,

ಸಾಮವೇದ ಸಂಹಿತೆ, ಯಜುರ್ವೇದಸಂಹಿತೆ (ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಭಾಗ ಸೇರಿಯೇ ಅಥವಾ ಸೇರದೆಯೇ ಇದೆಯೇ ಎಂಬುದರ ಆಧಾರದಿಂದ "ಕೃಷ್ಣ" ಮತ್ತು "ಶುಕ್ಲ") ಮತ್ತು ಅಥರ್ವವೇದ ಸಂಹಿತೆ. ಇವುಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸಿದ "ಬ್ರಾಹ್ಮಣ"ಗಳು ಯಜ್ಞಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಪ್ರಶಂಸಿಸುವ ಗದ್ಯರಚನೆಗಳು, ಇವು ಒಂದೊಂದು ಸಂಹಿತೆಗೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗುವ ತರ್ಕಾತೀತವೂ ತಾತ್ವಿಕವಿಷಯಕವೂ ಆದ ಅರಣ್ಯಕಗಳು ಮತ್ತು ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮೊಳಗೆ ಹೊಂದಿವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಹಿತೆಯೂ ಕೆಲವು ಬ್ರಾಹ್ಮಣಗಳೂ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಶಾಖಾಭೇದಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದವು. ಮಂತ್ರಗಳು ಪವಿತ್ರವಾದವು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿದೆ. ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರಗಳು ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. "ದೈವ ಮಂತ್ರಾಧೀನಂ" ಎಂಬ ಸೂತ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಕ್ಯವಿದೆ.

ಬುದ್ಧನು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಕ್ರಿ.ಪೂ ಆರನೇಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಅದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅಶಾಂತಿಯ ಕಾಲ. ಸಮಾಜವು ತನ್ನ ಪ್ರಾಚೀನ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ವೇಗವಾಗಿ ದೂರ ಸರಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ವೈದಿಕ ಯಜ್ಞಗಳ ಆಚರಣೆಗೆ ಪೂಜೆ ಪುರಸ್ಕಾರಗಳ ಒಳಸತ್ವದ ಪಾಲನೆಗಿಂತ ನಿಯಮಗಳ ಅಕ್ಷರಶಃ ಪರಿಪಾಲನೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ದೇವತೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಭಕ್ತಿಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಧರ್ಮಗ್ರಂಥಗಳ ಬಗೆಗೆ ವಿಧೇಯತೆ ಆಕ್ರಮಿಸಿತು. ಯಜ್ಞಯಾಗಾದಿಗಳ ಪಂಥವೇ ಸಿಕ್ಕುಸಿಕ್ಕಾಯಿತು, ಬಹಳ ದುಬಾರಿಯಾಯಿತು. ಅವುಗಳ ಫಲ ಅನಿಶ್ಚಿತವೂ ಆಯಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಯಾಜ್ಞಿಕ ವಿಧಿಯನ್ನು ಆಚರಿಸುವಾಗ ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಲೋಪ. ಇದರ ಸಹಜವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಏನಾಯಿತೆಂದರೆ ಯಜ್ಞ ಯಾಗಾದಿಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಬಗೆಯ ಯಜ್ಞದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಂತ್ರಗಳನ್ನು ತಪ್ಪಿಲ್ಲದೆ ಉಚ್ಚರಿಸುವವರ ಏಕಸ್ವಾಮ್ಯವಾದುವು. ಯಾಗಾಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಿಹಿಂಸೆ ತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಮತ್ತು ಇವುಗಳಿಗೆ ರಾಜಮನೆತನದ ಪೋಷಣೆ ಹೆಚ್ಚಿದುದೂ ಪುರೋಹಿತ ವರ್ಗದ ದುರಾಸೆಯ ಬೆಳವಣೀಗೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು.

ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಮತಧರ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರ. ಜಟಿಲವಾದ ಯಾಗಾದಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮತ್ತು ಪುರೋಹಿತ ವರ್ಗದ ಅಭ್ಯುದಯ, ಇವುಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ ಅಂಶಗಳು ಇವು: ಏಕದೇವ ವಾದ ಮತ್ತು ಅದ್ವೈತ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಬಿತ್ತಲು ತೊಡಗಿದ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು: ದುಬಾರಿವೆಚ್ಚದ ಯಜ್ಞಯಾಗಾದಿಗಳ ನೆರವಿಲ್ಲದೆಯೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಜೀವನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗಿ ಪರತತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಧ್ಯಾನಮಾಡಿ ಸಾಮೀಪ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದೆಂಬ ಆಚರಣೆಯ ಹೆಚ್ಚಳ: ಮತ್ತು ಸ್ವಸ್ವರೂಪ ಜ್ಞಾನ, ಧ್ಯಾನ, ಶೀಲಗಳು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯ ನಿಯಮಗಳು ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿದ ಒತ್ತಡ. ಧರ್ಮದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಅಗತ್ಯ ಕಂಡುಬಂದಿತು. ಬಹುಶಃ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿಂದ, ಸಿಂಧೂ ಕಣಿವೆಯ ಸುಮೇರೋ ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒತ್ತಡ ಮತ್ತು ಆರ್ಯರ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತ, ಅವರ ಆರಾಧನಾಕ್ರಮ, ಚಿಂತನಾರೀತಿಗಳನ್ನೇ ಅನುಕರಿಸುತ್ತ ಇದ್ದ ಬೆಟ್ಟಗಾಡುಗಳ ಆದಿವಾಸಿಗಳಿದ್ದ ಪೂರ್ವ, ದಕ್ಷಿಣಗಳತ್ತ ಆರ್ಯಪ್ರಭುತ್ವದ ಸಂಸ್ಕರತಿಯ ವಿಸ್ತರಣ ಇಷ್ಟು ದೀರ್ಘ ಕಾಲದ ನಂತರ

ಈಗ ನಾಡಿನ ಈ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಆರ್ಯರು ಎಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಋಣಿಗಳಾಗಿದ್ದರೆಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಶಿವ ಮತ್ತು ನಂತರದ ಶಕ್ತಿ ಆರಾಧನೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಯೌಗಿಕ ಧ್ಯಾನ, ದೇಹದಂಡನೆ ಮತ್ತು ಪುನರ್ಜನ್ಮದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ – ಇವೂ ಆರ್ಯೇತರ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಬಂದುವು ಎಂದು ಊಹಿಸಿದೆ. ಮೊದಲಿನ ಬೌದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವೈದಿಕ ತತ್ವಗಳ ಆಚಾರಗಳ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಅವು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ಕುಶಲತೆಯಿಂದ ಗಮನಿಸಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳಿರಬಹುದು, ವೈದಿಕ ಧರ್ಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಬೌದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಲುವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಪಹಾಸ್ಯದ್ದು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವೈದಿಕ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಟೀಕೆ ಮೊದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳೂ ಕೂಡ ಯಾಗಾದಿ ಕರ್ಮಗಳ ಸಫಲತೆಯನ್ನು ಕೀಳುಗೈದುವು – ದಿವ್ಯವಾದ ಪರವನ್ನು ಗಳಿಸಲು ತತ್ವಜ್ಞಾನವೇ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ದಾರಿ ಎಂದು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದವು. ಈ ಪರಲೋಕವೆಂಬುದು ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಯಜ್ಞಮಾಡಿಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸುಖಮಯವಾದ ಸ್ವರ್ಗಧಾಮವೇನಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ದುಃಖರಹಿತ ಸ್ಥಿತಿ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾದ ನೈತಿಕ ಶುದ್ಧಿಯಿಂದ. ವಿಷಯ ತೃಷ್ಣೆಯ ಸಂಕಟಗಳಿಂದ ದೂರ ಮೇಲೇರಿ ಅದರ ಆಕರ್ಷಣೆ ವಿಕರ್ಷಣೆಗಳಿಂದ ಪಾರಾಗಿ, ಈ ಪ್ರಪಂಚದ ಅಶಾಶ್ವತ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳದೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಶಾಂತಿ ಎಂದು ಎಲ್ಲರೂ ಪರಿಗಣಿಸಿರುವ ಸ್ಥಿತಿ.(ರಾಧಾಕೃಷ್ಣನ್ 1978 ಪುಟ.155)

'ನ್ಯಾಯ'ದ ತರ್ಕವು 'ವೈಶೇಷಿಕ'ದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ತತ್ತ್ವದೊಡನೆ ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಕಾಲದ ವೈಶೇಷಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಕೂಡ ಶಬ್ದವು ಹೇಗೆ ಪ್ರಮಾಣವೆಂದು ವಿವರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಯಥಾರ್ಥಜ್ಞಾನವನ್ನುಳ್ಳ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಇತರರಿಗೆ ತಿಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಇಚ್ಛೆಯುಳ್ಳ, ಆಪ್ತನ ಮಾತು ಅಥವಾ ವಾಕ್ಯವೇ "ಶಬ್ಧ"ವೆಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಈ ಕಾಲದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಂಗೀಕರತವಾಗಿದ್ದಿತು. ಆದುದರಿಂದ ಗಂಗೇಶನು ಹೇಳಿದ ಲಕ್ಷಣ ವಿಷ್ಟು: ಯಥಾರ್ಥ ಜ್ಞಾನಮೂಲವಾದ ಶಬ್ಧ ಅಥವಾ ವಾಕ್ಯದ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯೇ ಶಬ್ಧಪ್ರಮಾಣ. ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಟೀಕಾಕಾರರು ಶಬ್ಧ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ ಕ್ರಮವೆಂದರೆ 1) ವಕ್ತೃವಿನ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮಾಣವೊಂದರಿಂದ ಉಪಲಬ್ಧವಾದ ಶಬ್ಧ ಅಥವಾ ವಾಕ್ಯದ ಯಥಾರ್ಥಜ್ಞಾನ: ಇದರ ಜೊತೆಗೆ 2) ಉಕ್ತ ಯಥಾರ್ಥಜ್ಞಾನ ತನಗುಂಟೆಂಬ ಪರಿಜ್ಞಾನ, ಮತ್ತು 3) ಇತರರಿಗೂ ಆ ಯಥಾರ್ಥಜ್ಞಾನ ತಿಳಿಯಬೇಕೆಂಬ ಇಚ್ಛೆ.

4 (ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ರಾಧಾಕೃಷ್ಣನ್ 1970 ಪುಟ.248)

ಲಕ್ಷಣ ವಾಕ್ಯವು ನೈಯಾಯಿಕರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.

"ಲಕ್ಷಣವಾಕ್ಯ ಪರಿಷ್ಕಾರವು ನೈಯಾಯಿಕರ ಗಮನವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸೆಳೆಯಿತು. ಈ ವಿಷಯದ ಚರ್ಚೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ವಿಭಜನೆಯನ್ನು ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ

ಸದೃಶ್ಯವರ್ತಿಸುವಂತೆ, ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಲಕ್ಷಣ (=ಹೆಗ್ಗುರುತು)ದ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟ ನಿರ್ವಚನವೇ ಲಕ್ಷಣವಾಕ್ಯ. 'ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟ'ತೆಯೆಂದರೆ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಲಕ್ಷಣದೋಷಗಳೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೇ ದೋಷಗಳೆಮದರೆ 1) 'ಅ–ವ್ಯಾಪ್ತಿ': ಲಕ್ಷ್ಯದ ಏಕದೇಶದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣ ಇಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ; ಒಂದು ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸದೆ ಹೋಗುವಿಕೆ. 2) 'ಅತಿ–ವ್ಯಾಪ್ತಿ': ಲಕ್ಷ್ಯದ ಹೊರಗೂ ಲಕ್ಷಣವಿರುವಿಕೆ: ಆ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಿಕೆ. 3) 'ಅ–ಸಂಭವ': ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಇಲ್ಲದೆ ಹೋಗುವಿಕೆ, ಗೋವಿಗೆ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಶುಕ್ಲತ್ವ, (ಬಿಳುಪಿ) ಶೃಂಗಿತ್ವ (ಕೊಂಬಿರುವಿಕೆ) ಏಕಶಫತ್ವ (=ಸೀಳದ ಗೊರಸಿರುವಿಕೆ) – ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಮೂರು ದೋಷಗಳಿಗೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ, ಲಕ್ಷಣವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಅಸಧಾರಣ ಧರ್ಮವೇ ನೇರವಾಗಿ ಸಿಕ್ಕದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಈ ತೊಂದರೆಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ನೈಯಾಯಿಕನು ಒಂದು ಸಾಧಾರಣಧರ್ಮವನ್ನು ಕೂಡ ಲಕ್ಷಣವಾಕ್ಯದ ಅಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮವಾಗುವಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ: ಅದಕ್ಕೆ ಅತಿವ್ಯಾಪ್ತಿ ದೋಷಬಾರದಂತೆ ವ್ಯಾವರ್ತಕಧರ್ಮದ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮವನ್ನೇ ಇಲ್ಲದಿರುವಾಗಲೂ ಸಾಧಾರಣಧರ್ಮಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದಲೇ ನಿರ್ದುಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ ತಾರ್ಕಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕುರುಹು: ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮವನ್ನೇ ಅಸಾಧಾರಣವನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಅದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣವಾಕ್ಯದ ಕಾರ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲ ಅದು ಹೀಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನವೀನ ನ್ಯಾಯ–ವೈಶೇಷಿಕ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ."

(ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ರಾಧಾಕೃಷ್ಣನ್ 1970 ಪುಟ.250)

2.2 ಭಾರತೀಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ

ಭಾರತೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ಹೇಗೆ ಜರುಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ 'ಈಸ್ತೆಟಿಕ್ಸ್' ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುವುದು ಯುಕ್ತ. ಬೌಂಗಾರ್‌ಟನ್ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವಂತೆ, ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸಲಾಗದ ಗುಹಾನಿಹಿತವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು, ಶಬ್ದಗಳ ಮುಖೇನ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಾಗದೆ ಬರಿ ಮೂಕಭಾವನಾ ರೂಪವಾಗಿರುವ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕುರಿತ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅದು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಗಲ್ ಎಂಬ ದಾರ್ಶನಿಕನು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವಂತೆ, ಅದು 'ಕಲೆಯ ದರ್ಶನ'ವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು, ಎಲ್ಲರೂ ಭಾವಿಸುವಂತೆ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೌಂದರ್ಯದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಪ್ರಕೃತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ 'ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ದರ್ಶನ' ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. (1) ಅದು 'ಕಲಾವಿಜ್ಞಾನ'; ಏಕೆಂದರೆ, ಮೂಲತಃ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪೃಚ್ಛೆ ಕಲಾತಂತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತೇ ಆಗಿದ್ದಿತು. 'ಕಲಾದರ್ಶನ'ವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಲಾ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತವೇ ಆಗಿವೆ; ಮತ್ತು ಆ ದರ್ಶನ ಅವಕ್ಕೆ ಬಹು

ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. (2) ಅದು 'ಕಲಾದರ್ಶನ', ಏಕೆಂದರೆ, ಸಹೃದಯದಲ್ಲಿನ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದು ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಭಾರತದ ಆಯಾ ದಾರ್ಶನಿಕ ಪಂಥಗಳ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆಯಲ್ಲದೆ ಕವಿತೆ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಎಂಬ ಮೂರು ಕಲಾ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವ ಅಧಿವಕ್ತಾರರೂ ಸಹ ತಾವು ಪರಿಭಾವಿಸಿರುವ ಪರಬ್ರಹ್ಮ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಆಯಾ ಕಲೆ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ತೆರದಲ್ಲಿ 'ಕಲಾ ದರ್ಶನ'ದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪಂಥಗಳಿವೆ. (ಅ) ರಸಬ್ರಹ್ಮವಾದ, (ಬ) ನಾದಬ್ರಹ್ಮವಾದ (ಕ) ವಸ್ತುಬ್ರಹ್ಮವಾದ. 'ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಏಕೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರುವೆವೆಂದರೆ, ಕಲೆಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮೌಲ್ಯವಿದೆ. ಹೇಗೆಂದರೆ, ಕಲಾವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಉತ್ಪಾದಿತವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಉದಿಸಿದ ಯಾವ ವಸ್ತುವಿನಿಂದಲೇ ಆಗಲಿ, ಅದೂ ಒಂದು ಕಲಾ ವಸ್ತುವೆಂದೇ ಪರಿಭಾವಿತವಾದ ಹೊರತು, ನಾವು ಪಡೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ; ಮತ್ತು ಉಪಯುಕ್ತ ಹಾಗೂ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಕಲೆಗಳು ಕೇವಲ ಕಲೆಯಿಂದ ಭಿನ್ನ ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿತವಾಗಿ ಈ ಎರಡನೆಯ ಪರಿಭಾವನೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ದಾರ್ಶನಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿದೆಯಾದುದರಿಂದ

2.3 ಕಲೆಯ ಪರಮ ಪ್ರಯೋಜನ:

ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಈ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ತಂತ್ರ, ದರ್ಶನ, ಮನಶಾಸ್ತ್ರ, ಶಾಬ್ಧಬೋಧ, ತರ್ಕ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆ – ಈ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಪರಾಮರ್ಶಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶಾಬ್ಧಬೋಧವು ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನದ ಪ್ರಮುಖಾಂಗವಾಗಿದೆ. ಕಲ್ಲು, ಬಣ್ಣ, ನಾದ, ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಶರೀರ ಮುಂತಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವುದು ಎಂಬ ತಾಂತ್ರಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಸಹ ಇಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದೆ. ದಾರ್ಶನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ಕಲಾವಸ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನೋದ್ದೇಶ್ಯ. ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದುದರ ಹುರುಳು. ಕಟ್ಟಕಡೆಯ ಅನುಭವದ ಸ್ವರೂಪ ಇವುಗಳನ್ನು ದಾರ್ಶನಿಕ ತರ್ಕಸರಣಿಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮನಶಾಸ್ತ್ರ ದೃಷ್ಟ್ಯಾ ರಸಾನುಭವದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಂತದಲ್ಲೂ ಉಂಟಾಗುವ ಮನಃ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಜ್ಞಾನಪ್ರಾಪ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟ್ಯಾ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಅಂಶಗಳು ವಿವೇಚಿತವಾಗಿವೆ: 1) ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಕಲಾವಸ್ತುವಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ನೈಜಸ್ವರೂಪ. 2) ಕಲಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಕುಶಲ ಪರಾಮರ್ಶಕನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಅನುಭೂತಿಗೂ ಮತ್ತು ಕಲಾವಸ್ತುವಿನ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆದು ಅದರ ಬಗೆಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಬೇಕಾದ ಮನಸ್ಸಿನ ಹದಗಳು. 3) ರಸ ವಿಕಸನಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಥವಾ ಪರಿಭಾವಿಸುವವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹೊಮ್ಮುವ ಮನೋವೃತ್ತಿಗಳು. 4) ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕಾನುಭವದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸುವ ಮನೋವೃತ್ತಿಗಳಿಗೂ ಇವಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. 5) ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ವಿಷಯಗತ ಮತ್ತು ವಿಷಯಿಗತ ವೈಯುಕ್ತಿಕಾಂಸಗಳ ಮತ್ತು ಕಾಲದೇಶಾದಿ ಉಪಾಧಿಗಳ ಕಳೆತ, ತರ್ಕದ ದೃಷ್ಟ್ಯಾ ಇದು. 'ಸರಿ', 'ತಪ್ಪು', 'ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದ', ಹಾಗೂ 'ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ' ಮುಂತಾದ ಹೇಳಿಕೆಗಳಿಗೆ

ಒಳಪಡುವ ಲೌಕಿಕಾನುಭವಗಳಿಗೂ ರಸಾನುಭೂತಿಗೂ ಇರುವ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

1) ಕಲೆಯ ಚರಮ ಪ್ರಯೋಜನೆ. 2) ಕಲೆಗಾರ ಮತ್ತು 3) ಸಹೃದಯ ಇವರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಸಹ ಈ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಕಲಾವಸ್ತುಗಳು ಯಾವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮಾಡಲು ಉದ್ದೇಶಿಸುತ್ತವೆ. ಕಲೆಯ ಚರಮ ಪ್ರಯೋಜನವೇನು ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನರು ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು 1) ಕಲೆಯ ಚರಮ ಪ್ರಯೋಜನ ಪರನಿರ್ವೃತಿ ಅಥವಾ ಆನಂದ ಎಂಬ, ಹಾಗೂ 2) ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಉಪದೇಶ ಅಥವಾ ನೀತಿಬೋಧೇ ಎಂಬ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಜ್ಯೋತಿಸುತ್ತದೆ. 1) ಅನುಕರಣ 2) ಭ್ರಮೆ, ಮತ್ತು 3) ಆದರ್ಶರೂಪಣ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಕಲೆಗಾರನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶಿಸಿದುದರ ಫಲವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಂಥವು. ಕಲೆಗಾರನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇವು ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 1) ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಅವಿಭಜನೀಯ ಸಂವೇದನೆ, 2) ಅನುಮತಿ, 3) ಸಾಧಾರಣೀಭಾವ, 4) ಅಂತರ್‌ದರ್ಶನ ಅಥವಾ ರಸಾನುಭವ ಇವು ಸಹೃದಯನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಾಮರ್ಶಿತವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಸಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಸ್ತುಗಳು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಅನುಭವದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಅದನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಆತನ ಜ್ಞಾನಸಾಧನಗಳನ್ನೂ ಅವು ದ್ಯೋತಿಸುತ್ತವೆ.

ಇದು ಮುಂದೆ ಬುದ್ಧನ ಉಪದೇಶಗಳಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಜ್ಞಾ' ಮತ್ತು 'ಉಪಾಯ' – ಪ್ರವಚನದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ರೀತಿ – ಗಳನ್ನು ಒಂದಕ್ಕೊಂದಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸಲು ದಾರಿ ಮಾಡಿತು. ಆದರೆ ಶ್ರದ್ಧಾ ವಂತರೂ, ಮೂಢ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನುಳ್ಳವರೂ ಆಗಿದ್ದ ಪುರೋಹಿತರು ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕರು ವಿಸ್ತರಣಗಳನ್ನೂ, ಪ್ರಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮೊದಲ ನೋಟದಲ್ಲೇ ಹೇಳಿಬಿಡಬಹುದು. ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಪ್ರವಾದಿಗಳ ಪರವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದ ಉತ್ತಮತರ ವಾದಗಳಿಗೆದುರಾಗಿಯೂ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಗುರುವಿನ ಉನ್ನತಿಕೆಯನ್ನು ಅವರೆದುರಿಗೆ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯಲು ದೃಢಮನಸ್ಕರಾಗಿದ್ದುದರಿಂದಲೂ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು. ಸೂತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬುದ್ಧನು ಬಹುಶಃ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಗಧದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರದೆ ಶೌರಸೇನೀ ಪ್ರಾಕೃತದ ಒಂದು ರೂಪವಾದ ಅವಂತೀ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಪಾಲಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೂ ಓಲ್ಡೆನ್‌ಬರ್ಗ್‌ರವರು ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಬುದ್ಧನು ಕೇವಲ ಸರಳವಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನೇ ಉಪದೇಶಿಸಿದನು. ತಾತ್ವಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನಲ್ಲ ಎಂದುಕೊಂಡು ಬೌದ್ಧಧರ್ಮದ ಜಟಿಲವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವಂತಿಲ್ಲ. (ರಾಧಾಕೃಷ್ಣನ್ 1978ಪುಟ.158)

ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂತೆ ವೇದ ಮತ್ತು ಮಂತ್ರಗಳು ಕೆಲವರ ಅಧೀನವಾಯಿತು. ದೇವರು ಮಂತ್ರಾಧೀನ. ಅದು ಕೊನೆಗೆ ಎಲ್ಲಿಯ ವರೆಗೆ ತಲುಪಿತು ಎಂದರೆ ಶೂದ್ರರು ಮತ್ತು ಹೆಂಗಸರು ಮೋಕ್ಷವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಅರ್ಹರಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಸ್ಥಿತಿಯು ಉಂಟಾಯಿತು.

ಮೌರ್ಯರು ಸಂಸ್ಕೃತ, ಪಾಲಿ ಮುಂತಾದ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು

ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮೊದಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರುವುದು ಗ್ರೀಕ್‌ನಲ್ಲಿ. ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್‌ನ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. ಅನಂತರ ಗ್ರೀಕ್‌ನ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಜರ್ಮನಿಯ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಚಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಲ್ಯಾಟಿನ್‌ನಲ್ಲೂ 1750ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಎಸ್ತೆಟಿಕ್ ಎಂದು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಎಸ್ತೆಟಿಕ್ ಎನ್ನುವುದು ರೋಮನ್ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪ. ಇದು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಎಸ್ತೆಸಿಸ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ಇಂಗ್ಲೀಷಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಎಸ್ತೆ ಎಂದಾಯಿತು.

ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೊದಲ ಹಂತವೆಂದು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ವಿಶೇಷ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ವೈದ್ಯಕೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಅನಸ್ತೇಷಿಯ ಎನ್ನುವ ಪದವು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಅನಸ್ತೇಷಿಯ ಎಂದರೆ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದು ಅರ್ಥ.

ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದರೆ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಾವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾತ್ರ 1964ರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜಾನ್ ಮುಕರವಸ್ಕಿಯು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಗೂ ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅದು ವಹಿಸುವ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮೌಲ್ಯವಿದೆ. ಅದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು, ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅದು ಅನನ್ಯವಾದುದು ಹಾಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಕಲೆಯು ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಇಷ್ಟೆಂದು ನಿಗದಿಪಡಿಸುವಂತಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿಗದಿತಗೊಳಿಸುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಇವುಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವು ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ (1964, 65).

ಅವನ ಈ ವಾದವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಾಗಲಿ, ಕಲೆಗಾಗಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ನಿಯಮಿತ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನಗಳಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಹಳೆಯ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನವೆಂದರೆ ಇವು ಇಷ್ಟೇ ಎಂದು ನಿರ್ವಚಿಸುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅರ್ಥಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಗಡಿರೇಖೆಗಳೆಂಬ ಸೀಮೆಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆಯೆಂದು ಟೆರಿ ಈಗಲ್‌ಟನ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಮೊದಲು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವಂತೆ ಸೌಂದರ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಹೌದು. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಅದು ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು

ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ತಳಹದಿಯಿದೆ. ಆದರೆ ಬರುವ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ ಯಾವುದು ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಸೌಂದರ್ಯ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ? ಜಗಳವಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ. ಯಾವ ಮಾನದಂಡದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು ? ನಮ್ಮ ನಿಜವಾದ ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕಲೆಯು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅದು ಬರಿಯ ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. 1907ರಲ್ಲಿ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೋ ತನ್ನ ಉಪನ್ಯಾಸವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಉಪಯೋಗದ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾದರಿಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅದು ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಕಲೆಗೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯು ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ಆಸ್ವಾದನೆಯು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಅದರ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಮಾನಸಿಕ ದೂರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದು, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅದು ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾಕೃತಿಯೆಂದು ಅದು ವಿಭಜಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ಅದರದೇ ಆದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಇದರ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯು ಜನಪ್ರಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಾಗ ಅದು ಭ್ರಮಾತ್ಮಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವೈಭವೀಕರಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದು ಇವನ ವಾದ.

ನವ್ಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನವ್ಯೋತ್ತರ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಅದು ಸ್ವಯಂ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ರೂಪವಾಯಿತು.

ಸಹಸ್ರ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯು ನಾನಾ ಭಾಷೆಗಳಾಗಿ ಒಡೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದಾಗ ದೇಶೀಯನ್ನು ಹೊಸ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು, ಜೈನತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಮತ್ತು ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನಿಯಾದ ಹೇಮಚಂದ್ರನು 'ದೇಶೀ ನಾಮಮೂಲ' ಎಂಬ ದೇಶೀ ಪದಗಳ ನಿಘಂಟನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದನು. ಅವನು ಪದಗಳನ್ನು ಈ ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

1. ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲವಿದ್ದು ಸಾಕಷ್ಟು ಅರ್ಥಪಲ್ಲಟ ಹೊಂದಿರುವ ಪದಗಳು.
2. ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲವಿಲ್ಲದ ಪದಗಳು
3. ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಿಂದ ಬಂದ ಪದಗಳು.

ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಮರಾಠಿಕವಿ ಹಾಗೂ ಸಂತನಾದ ಜ್ಞಾನದೇವನು ಭಗವದ್ಗೀತೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾ ಅದೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಕುಶಲತೆಯಿಂದ ಕಡೆದ ಸುಂದರ ವಿಗ್ರಹ' ಎಂದು ದೇಶೀ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಬರುವ ಹಾಗೆ 'ದೇಶಿಕಾ ಲೇಣೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಸಹಸ್ರ ವರ್ಷದ ಮೊದಲ ಎಂಟು ಶತಮಾನಗಳವರೆಗೆ 'ಮಾರ್ಗ' ಮತ್ತು 'ದೇಶಿ' ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ನಡುವಿನ ವೈರುಧ್ಯ ಮತ್ತು ತಾಕಲಾಟಗಳು ಭಾರತದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದ್ದವು. ಭಾರತಕ್ಕೆ ಆಂಗ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂಪರ್ಕ ಉಂಟಾದಾಗ 'ದೇಸೀ' ಮತ್ತು 'ಮಾರ್ಗ'ಗಳ ಜೊತೆ 'ವಿದೇಶೀ' ಎಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ಆಯಾಮವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು. ಇಂದು ನಾವು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ದೇಶಿ''ಮಾರ್ಗ' ಮತ್ತು 'ವಿದೇಶೀ' ಇವುಗಳ ನಡುವಣ ತ್ರಿಕೋಣಾಕೃತಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಘಟಕಗಳಾದ 'ಮಾರ್ಗ' ಮತ್ತು 'ವಿದೇಶೀ' ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು 'ದೇಸೀ' ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಉಪೇಕ್ಷೆಗೆ ಗುರಿಯಾಯಿತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಚಾರಧಾರೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉದ್ಭವಿಸಿದಾಗ 'ಮಾರ್ಗಿ' ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷಾ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರತಿಪಾದಕರೂ ಮತ್ತು 'ವಿದೇಶೀ' ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಆಂಗ್ಲ ಭಾಷಾಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರತಿಪಾದಕರೂ ಇದ್ದರು. ಆಗ ದೇಸೀ ಭಾಷೆಗಳಾದ ತಮಿಳು, ಕನ್ನಡ, ಮಲೆಯಾಳಂ, ಬೆಂಗಾಳಿ, ಮರಾಠಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾಷೆಗಳ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು ಕಡಿಮೆ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಶಿಕ್ಷಣದ ಬಗೆಗೆ ನಡೆದ ಆ ಚರ್ಚೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ್ದ ತತ್ವಗಳು ಇಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಅಗಾಧ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿವೆ.

ಹಳೆಗನ್ನಡದ ಕುರಿತು ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಷ. ಶೆಟ್ಟರ್ ಹೇಳಿರುವ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

"ಪ್ರಾಕೃತದ ಏಕಸ್ವಾಮ್ಯವು ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕತವು ಕಾಲಿಡುವಾಗ ಬ್ರಾಹ್ಮಿಯ ಏಕಸ್ವಾಮ್ಯವೂ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಿ ಮುಂಚೂಣಿ (ಹಳಗನ್ನಡ) ಕನ್ನಡಲಿಪಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆವರೆಗೂ ಪ್ರಾಕೃತದ ವಾಹನವಾಗಿದ್ದ ಕೆಳಗಣದ ಲಿಪಿಯ ಗುಣಗಳೇ ಹಳಗನ್ನಡ ಲಿಪಿಯಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಸ್ವರಾಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ 'ಏ', 'ಐ', 'ಓ', 'ಔ'ಗಳು, ಅವರ್ಗೀಯಗಳಲ್ಲಿ 'ಶ', 'ಷ', 'ಹ'ಗಳು, ವರ್ಗೀಯ ವ್ಯಂಜನಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಗದ್ವಿತೀಯ ಮತ್ತು ಚತುರ್ಥ (ಮಹಾಪ್ರಾಣಾಕ್ಷರ)ಗಳು, ಅನುನಾಸಿಕದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬಿಂದು, ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅನುಸ್ವಾರಕ್ಕೊಂದು ನಿಶ್ಚಿತಸ್ಥಾನ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಕಾಲ ಇದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮುಂಚೂಣಿ ಕನ್ನಡ ಲಿಪಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ವಾಹನವಾಗತೊಡಗಿದೊಡನೆ, ತನಗೆ ಅವಶ್ಯವಿರಲಿ– ಬಿಡಲಿ, ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನ ತೆಕ್ಕೆಯೊಳಗೆ ತಂದುಕೊಂಡಿತಲ್ಲದೆ, ಇವುಗಳೊಡನೆ ನಾಲಿಗೆಗೆ ಒಗ್ಗದ 'ಋ' ಸ್ವರಾಕ್ಷರವನ್ನು (ತಾನು ಮುಂದೆಂದೂ ಬಳಸದೆ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಕೂಳಬಾಕ 'ಋ' ದೀರ್ಘಾಕ್ಷರವನ್ನು) ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಕಾಯವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಅಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತೀಕರಣದ ಪ್ರಭಾವ ಕನ್ನಡಭಾಷೆಗೆ – ತತ್ಸಮ, ತದ್ಭವ, ಮಹಾಪ್ರಾಣ, ಮುಂ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ, ಲಿಪಿಯ ಮೇಲೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿತ್ತೆಂದಂತಾಯ್ತು. ಈ ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಾದ ಎಲ್ಲಾ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗಿಂತ ಇದು ಹೆಚ್ಚು

ಪರಿಣಾಮಕಾರೀ ಬದಲಾವಣೆ ಎನ್ನಬಹುದು." ಎಂದು. ಷೆಟ್ಟರ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 7 {ಹಳಗನ್ನಡ ಲಿಪಿ, ಲಿಪಿಕಾರ, ಲಿಪಿ ವ್ಯವಸಾಯ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ಓದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮರು ಓದು. ಷ,ಶೆಟ್ಟರ್. ಅಭಿನವ. ಪು.ಸಂ.33-34}

ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗವೂ ನಮಗೆ ಒಂದು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವು ನಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಅದು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವು ನಮಗೆ ಕೊಡುವ ಆನಂದವನ್ನು ನಾವು ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ರಾಮಾಯಣವು ನಮಗೆ ಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ,.ಅಶ್ವಘೋಷನ ಬುದ್ಧ ಚರಿತವೂ ನಮಗೆ ಅಲೌಕಿಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕವಿಯೂ ಒಬ್ಬ ಬ್ರಹ್ಮನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕವಿರೇವ ಪ್ರಜಾ ಪತಿಃ ಎನ್ನುವ ವಾಕ್ಯವು ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. {ಕನ್ನಡ. ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ- 19}

ರಾಮಾಯಣವೂ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಕತೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಭಾರತವೂ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅನಮಥರ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕಾಳಿದಾಸ., ಬಾಣ, ಮಯೂರ ಮೊದಲಾದವರು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಾನ್ಯತೆಯು ಸಿಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಆರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಕಾವ್ಯಗಳು ಬಂದವು. ಇವುಗಳೆಲ್ಲಾ ಜಾವಾ ಮುಂತಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸರಣವಾದವು. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಪಾಠಾಂತರಗಳು ಬೇರೆ ಇದ್ದವು ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಜಾವಾದ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ಗೋಡೆಗಳಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣದ ಕಥನದ ಚಿತ್ರಗಳು ಇದ್ದವು. ಆದುದರಿಂದ 'ಕಥೆ', 'ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆ' ಇವರೆಡೂ ಒಂದೇ ಜಾತಿ ; ಒಂದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಹೆಸರನ್ನಿಡಲಾಗಿದೆ. ಉಳಿದ ಗದ್ಯಭೇದಗಳೂ ಇದರಲ್ಲೇ ಅಂತರ್ಗತ ವಾಗುತ್ತವೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿರುವ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇತ್ತು. ಸಂಸ್ಕೃತವು ತನ್ನದೇ ಆದ ಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಕಾವ್ಯದ ರೀತಿಯು ಯಾವುದು ಮತ್ತು ಅದು ಹೇಗೆ ಇರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯ ಸ್ವರೂಪವು ಆಗಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ. (ದಂಡಿ) (7ನೇ ಶತಮಾನ) ಈ ಬಗೆಯ ಚರ್ಚೆಗಳು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದವು. ದಂಡಿಯು ರೀತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಲಯ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಕಾವ್ಯದ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗವು ಬಂದಿರುವುದು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಕವಿಗಳಿಗೆ ಇದು ರಾಜ ಮಾರ್ಗ ಎನ್ನುವುದು ಮಾರ್ಗಕಾರನ ನಿಲುವು. ಶ್ರೀಲಂಕಾದಲ್ಲಿ ಸಿಯಾಲಕ್ಷರ.ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಸ್ವಕೀಯ ಭಾಷಾಲಂಕಾರ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಅಲಂಕಾರ ಎಂದರೆ ಶೃಂಗಾರ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಭಾಮಹ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಬರೆದ. ಅಲಂಕಾರವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಅಲಂಕಾರದಿಂದ ಕಾವ್ಯವು

ಶೋಭಾಯಮಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಎನ್ನುವ ಅವನ ನಿಲುವು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಚರ್ಚೆಯು ಆಗಿತ್ತು. ದಂಡಿಯು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅದನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅನುಕರಣವಾದವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಜ್ಞಾನವು ಇದು ಎಂದು ಅನೇಕರು ಭಾವಿಸದರು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಘಟಕಗಳು ಇವೆ..ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಸ್ತಾನಗಳೂ ಇವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೇರು, ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುವ ಅಮರಕೋಶವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅನೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪಠ್ಯಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದವು. ಇವುಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದ್ದವು.

ಕೊನೆಯ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. {ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 17}
2. {ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 17}
3. {ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ–11–12 }
4. (ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ರಾಧಾಕೃಷ್ಣನ್ 1970 ಪುಟ.248)
5. (ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ರಾಧಾಕೃಷ್ಣನ್ 1970 ಪುಟ.250)
6. (ರಾಧಾಕೃಷ್ಣನ್ 1978 ಪುಟ.158) ತತ್ವಜ್ಞಾನ: ಪ್ರಾಚ್ಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ.
7. {ಹಳಗನ್ನಡ ಲಿಪಿ, ಲಿಪಿಕಾರ, ಲಿಪಿ ವ್ಯವಸಾಯ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ಓದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮರು ಓದು. ಷ,ಶೆಟ್ಟರ್. ಅಭಿನವ. ಪು.ಸಂ.33–34}
8. {ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 19}

ಅಧ್ಯಾಯ 3

ಸಂಸ್ಕೃತದ ಯಜಮಾನಿಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳ ಅವಲಂಬನೆಗಳು

ಸಂಸ್ಕೃತವು ಬರೀ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಉಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ರಾಜಕಾರಣವೂ ಇತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಇತ್ತು. ರಾಜರು ಅದನ್ನು ಮಾನ್ಯ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಅನೇಕ ಭೂಭಾಗವನ್ನು ಆವರಿಸಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಪೇಶಾವರದ ತನಕ ಅದು ವ್ಯಾಪಿಸಿತ್ತು ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಅದು ಇಂಡೋನೇಷ್ಯಾದ ಕಡೆಗೆ ಕೂಡಾ ಹೋಗಿತ್ತು. ಕಠ್ಮಂಡು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತವು ತನ್ನ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿತ್ತು. ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅದು ರಾಜರ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು. ಅದಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಮಾನ್ಯತೆಯು ಉಳಿದ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತವು ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕ ಅವಕಾಶವು ಉಳಿದ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳು ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದವು. ಸಂಸ್ಕೃತವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಾದರೆ ಉಳಿದವುಗಳು ಆ ಜಾಗಕ್ಕೆ ಏರಲಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಶಿಲಾಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅವಕಾಶವೂ ಇತ್ತು. ಅದನ್ನು ನಾವು ಖಾಲಿಯಾದ ಜಾಗ ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಎಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವು ಇದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಭಾಷೆಯು ಅದನ್ನು ತುಂಬಿಸಬಹುದು. ಇದ್ದ ಖಾಲಿಯಾಗಿದ್ದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ಭಾಷೆಗಳು ತುಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು.ಆದ್ದರಿಂದ ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತವು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇತ್ತು. ಸಂಸ್ಕೃತವು ಉಚ್ಚವಾದ ಭಾಷೆ ಎಂದೂ ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆ ಕನಿಷ್ಟವಾದ್ದು ಎಂದೂ ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಸ್ಥಿತಿಯು ಬಂದಿತು. ಯಾರಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತವು ಗೊತ್ತಿದೆಯೋ ಅವರನ್ನು ಪಂಡಿತರು ಎಂದು ಜನರು ಭಾವಿಸಿದರು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತವೇ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತವಾದ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಕವಿಗಳೂ ಭಾವಿಸಿದರು.,

ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚವು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಾಲವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಏಕ ರೂಪತೆ ಇಲ್ಲ. ನಮಗೆ ನಾಟಕದಿಂದ ಶುರುಮಾಡಿದರೆ ಮತ್ತೆಲ್ಲೋ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿದೆ. ನಾವು ಇದನ್ನು ಋಗ್ವೇದದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಬಹುದು. ಋಗ್ವೇದದ ಅನೇಕ ಸೂಕ್ತಗಳು ನಾಟಕದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಇವೆ. ಅನೇಕ ಸೂಕ್ತಗಳು ಸ್ಪೂರ್ತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಇವೆ. ಕಾವ್ಯವು ನಮ್ಮ ದೇಶವನ್ನು ಆಳಿವೆ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಪ್ರೊ. ಮಾಕ್ಸ್ ಡಂಕರ್ ಭಾರತ ಎನ್ನುವುದು ಕಾವ್ಯಗಳ ಖಜಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಋಗ್ವೇದ ಮತ್ತು ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ಅನಂತರ ಕಾವ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ಋಗ್ವೇದ ಮತ್ತು ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ಸತ್ಯ, ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಇದು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿರುವುದು ನಿಜ. ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿವೆ. ಋಗ್ವೇದವು ತಕ್ಷಣ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿವೆ. ದೈವಿಕ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಮಾನುಷ ಲೋಕಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸದ್ಯ ನಾವು ಇಲ್ಲಿಯ ವರೆಗೆ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡಂತೆ ಶೃಂಗಾರವು ಕೂಡಾ ಬರೀ ರಸವು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದು ಅದರಾಚೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಯು ಬರುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕುರಿತು ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಐತಿಹ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಲಕಾನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಕೇವಲ ಕತೆಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಬರಹದ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಾವು ಸಂಯೋಜಿತವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅದು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಓದುತ್ತೇವೆ. ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಓದುವುದು ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ ಆಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಓದುವಾಗ ನಾವು ಅದನ್ನು ಮೆಲ್ಲಗೆ ಓದುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿನ ಕ್ರಮಗಳು ಕೇಳುವ ರೀತಿಯದು ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಸಂಕಥನವು ಬೇರೆ ಬಗೆಯದೂ ಹೌದು. ಮಾತಾಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆ. ಮಾತಾಡುವಾಗಲೂ ನಾವು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲರಾಗುತ್ತೇವೆ. ಮಾತಿಗೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಷಿಕ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ. ಮಾತಾಡುವಾಗ ನಾವು ಭಾಷೆಯ ಪರಿಳಿತದಲ್ಲಿಯೇ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇದನ್ನು ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತಿಯ ಪ್ರಭೇದವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅನೇಕ ದೇವಾಲಯಗಳ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಕೂಡಾ ನಮಗೆ ಇದನ್ನು ಹೇಳಿತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇಡೀ ಶಿಲ್ಪವೇ ಒಂದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದ ಜಗತ್ತನ್ನು ತೆರೆಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಶಿಲ್ಪಕಲೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಒಂದು ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರ ಭಾವನೆಗಳು ಇವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಮನುಷ್ಯರು ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದ ಸಮವಾದ ಒಂದು ಎರಕವೂ ಇದೆ. ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಕೂಡಾ ಬರೀ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ

ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ಅದರಾಚೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಆತ್ಮ, ದೇವರು ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ, ಪುರಾಣಗಳು ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯರ ಜಗತ್ತು ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ದೇವಸ್ಥಾನದ ಗೋಪುರಗಳು ಭವ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅವು ಕ್ಷುದ್ರತೆಯನ್ನು ಮೀರುತ್ತವೆ. ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರ ಕಲಾವಿದರು ರಸವನ್ನು ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯವು ಕೂಡಾ ಇದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಅನೇಕ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕುವುದು ಪುರಾಣದ ಕಥನಗಳು. ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಅನೇಕ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇವತ್ತು ಕೂಡಾ ನಾವು ಗೋಡೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮನೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯವಿದೆ. ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಾಲವಾದ ಜಗುಲಿಯ ಗೋಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ನಿತ್ಯದ ಜೀವನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಪಗಾರದ ಕಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ನಾವು ವಿವಿಧ ಕೆತ್ತನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅವು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ. ಅಜಂತದ ಗೋಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧನ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಗಳು ಇವೆ. ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ, ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿ ಮಿತ್ರ, ಉತ್ತರ ರಾಮ ಚರಿತೆ ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತರ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಡೆ ಚಿತ್ರಗಳ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಇವೆ. ಕಾಮಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಷಡಂಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಾತ್ಸಾಯನ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಮಾಣ, ಭಾವ (ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ) ಲಾವಣ್ಯ , ಸಾದೃಶ್ಯ , ವರ್ಣಿಕಾಂಗ ರೂಪ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು. ಇದು ಚಿತ್ರಗಳ ಸೂತ್ರವೂ ಹೌದು. ಬೌದ್ಧ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧ ಸೂತ್ರಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ರಜಪೂತರ ಚಿತ್ರಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅಕ್ಬರ್ ಮತ್ತು ಜಹಂಗೀರ್ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ರವಿವರ್ಮನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ದೈವ ದೇವರ ಬಗೆಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಅಂಶವು ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ಪುರಾಣವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣಗಳ ಕಲ್ಪಿತ ಚಿತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೃಷ್ಣನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅವನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕೊಳಲು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವನ ವರ್ಣವು ನೀಲಿ. ಅವನ ಸುತ್ತ ಗೋಪಿಕೆಯರು ಇರುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಗಳು ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ನಮಗೆ ಇರುವ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಶಕ್ತಿಯೂ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಆಗಮಿಕ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಭಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಅದು ಭಾವನಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿದೆ. ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಸಾಮವೇದವು ಲಯವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಕಾವ್ಯದ ಹಾಡಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದ್ಯಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಲಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಆರೋಹ ಮತ್ತು ಶ್ರುತಿ, ರಾಗ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸುಂದರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ದೇಸಿ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಗ ಎನ್ನುವ ಮಾರ್ಗಗಳಿವೆ. ಭರತನು ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡಿ ಅದಕ್ಕೆ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅನ್ವಯ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕ್ರಿಯೆ. .ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಇವೆ. ಆಂಗಿಕ. ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಆಂಗಿಕ ಎನ್ನುವುದು ದೇಹದ ಕ್ರಿಯೆ. ವಾಚಿಕ ಎಂದರೆ ಮಾತು. ಆಹಾರ್ಯ ಎಂದರೆ ಉಡುಪುಗಳು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಾಟ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ವೇದ. ಇದನ್ನು ಐದನೆಯ ವೇದ.

ಬ್ರಹ್ಮನು ಇದನ್ನು ರಚಿಸುವಂತೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ರಸವನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯವು ಜನರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಸಹೃದಯರು ಇದನ್ನು ರಸಿಕರಾಗಿ ಸ್ವೀಕಾಆರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ರಸ ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ. ರಸದಲ್ಲಿ ನಾವು ತಲ್ಲೀನವಾದರೆ ಅದು ಐಕ್ಯತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ರಸೋವೈ ಸಃ ಎನ್ನುವುದು ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ಮಾತು. ರಸವು ಒಂದು ಹಂತವನ್ನು ದಾಟಿದ ಮೇಲೆ ಅದು ಅದ್ವೈತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವೇದಾಂತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆನಂದ ಮಯ ಕೋಶ. ಮತ್ತೊಂದು ವಿಜ್ಞಾನ ಮಯಕೋಶ. ರಸ ಎನ್ನುವುದು ಆನಂದ ಮಯ ಕೋಶ. ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುವ ಸಚ್ಚಿದಾನಂದಮಯ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಕಾವ್ಯದ ಅಂತಿಮವಾದ ಗುರಿಯಿರುವುದು ರಸಾನಂದ ಎನ್ನುವುದು ಬಹ್ಮಾನಂದದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರಸವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ,

ನಾವು ನಮ್ಮ ನೈತಿಕವಾದ ಆದರ್ಶವನ್ನು ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇದನ್ನು ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಪಾಪ ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಪುಣ್ಯ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರವು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ತ್ಯಾಗವನ್ನು ಮಾಡು, ಪುಣ್ಯವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸು, ನೀತಿವಂತನಾಗಿರು ಇತ್ಯಾದಿ. ಆದರೆ ನಾವು ಯಾಕೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಗೆ ತ್ಯಾಗವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದರ ಉದ್ದೇಶವು ಏನು ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮ್ಮ ಊಹೆಗೆ ಕಾರಣವು ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಆಧಾರಗಳಿಗೆ ಕಾರಣಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಎದುರು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ನಾವು ಏನಾಗುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದರ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿಲ್ಲ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾಲ ಸಮೇತ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಮೀರಿರುತ್ತದೆ. (ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್ ದ ಕಾನ್ಸೆಪ್ಟ್ ಆಫ್ ಡ್ರೆಡ್ – ಟೈಮ್ ಪುಟ 75 ಪ್ರಿನ್ಸ್‌ಟನ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರಸ್ 1973– ವಾಲ್ಟರ್ ಲಾರೆ) ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯು ಇರುವುದು ಆಗುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಆಗುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ನಾವು ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಆಳ್ವಿಕೆಗೆ ಒಳಗಾಗದೆ ಇರುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಜಾಗತಿಕ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯು ಹೇಳುವ ಸುಳ್ಳಾದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯಿಂದ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಅಮೂರ್ತವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆಳುವವನ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಮತ್ತು ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವನ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮವೂ ಇದೆ. ಎಡಪಂಥೀಯರ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಅನನ್ಯತೆಯು ಇದೆ. ಅದು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಅಲ್ಲ. ಅದು ಸಮಾಜದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಸಂವಾದವೂ ಆಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇರುವುದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಮಾನವಪರ ನಿಲುವು. ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ನಾವು ಮಾಡಬೇಕಾದ್ದು ಏನು ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಸವಾಲೂ ಹೌದು.

ಅವನ ಈ ವಾದವು ಅನಂತರ ಅನೇಕರಿಗೆ ಹೊಸದಾದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿತು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್‌ನ ಬರಹವು ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ವಸ್ತು

ಮತ್ತು ವಿಷಯಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳೂ ಇವೆ. ಹೆಗೆಲ್ ಮತ್ತು ಅವನ ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅವನು ಹೆಗೆಲ್ ಹೇಳುವ ದಾರಿಯು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಥರ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನಾನು ಮತ್ತು ಅವನು ಇಬ್ಬರೂ ಮನುಷ್ಯರೇ ಆಗಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೂ ನಾವು ಭಿನ್ನರಾಗಿದ್ದೇವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಮರೆಯುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೆಗೆಲ್ ಹೇಳುವಾಗ ಅದನ್ನು ಮೂಲ ಮತ್ತು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಹಾಗೂ ತಾತ್ವಿಕವೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ಬೇರೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ನಮ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ದೇಶದ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಕಣ್ಣು ನೋಡಿದ್ದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ.

ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುವಾಗ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ವಾಲ್ಮೀಕಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯಾ ಕಲ್ಪ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಬೌದ್ಧ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. 'ಕಾವ್ಯ ಕಾರಣ ವಿಧಿ. ಅಲಂಕಾರ ಇತ್ಯಯರ್ಥಾಹ'. ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತಾಡುವುದು ಎಂದರೆ ಯಾವಾಗ ಯಾವುದನ್ನು ಯೋಚಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ಮಾತು ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸು ; ಮಾತು ಮತ್ತು ಎದುರು ನಿಂತ ವ್ಯಕ್ತಿ ; ಮಾತು ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆ ಏಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಲು ಬರುವುದು ಇಲ್ಲ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಒಂದು ಬಗೆಯದು. ಅದನ್ನು ನಾವು ಬಳಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನ. ಮಾತಾಡುವುದು ಎಂದರೆ ನಾವು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾತನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಬಳಸುವ ಸೂಚನೆಗಳು ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯದೂ ಹೌದು. ಮಾತಾಡುವಾಗ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಮಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರಾಚನಿಕ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳು ಭಿನ್ನ. ಅದರ ಸಂಕೇತಗಳು ಬೇರೆ. ಮಾತಿಗೆ ಒಂದು ಆಂತರಿಕ ರಚನೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಬರಹದ ಮಾದರಿಯದು ಅಲ್ಲ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಹನವನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸಂಬಂಧವೂ ಹೌದು. ಅದು ಬರೀ ಪ್ರತಿಭಾ ಜನ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೀಗೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಾವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮಗಳು ಧ್ವನಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬರಹವು ಹಾಗಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅದು ಪುನರ್ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಕಾಂಟ್ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ನಮ್ಮ ತೀರ್ಮಾನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ನಿಲುವು ಇದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ತೀರ್ಪನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಎರಡು ಥರ. ಒಂದು ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಕೊಂಡು. ಮತ್ತೊಂದು ಅದರ ಘನತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು. ಕಲೆಯು ನಮಗೆ ಯಾವ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಇದು ತೀರ್ಮಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವಹನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವು ಇರಬೇಕು. ಅದು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುವಂತೆ ಇರಬೇಕು. ಆಗ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ಆಸಕ್ತಿಯು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉಕ್ತಿಗಳು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಉಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಕಾಲವು ಇರುತ್ತದೆ. ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಹಜೋಕ್ತಿಗಳು ಹೆಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಮಾರ್ಗಕಾರನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದ ಸಂಗತಿಗಳ ಒಂದು ನೆರಳು ಎಂದು ಲೆವಿನಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ನೆರಳು ಎನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರತೀಕ. 1 (ಲೆವಿನಸ್ ರಿಯಾಲಿಟಿ ಅಂಡ್ ಇಟ್ಸ್ ಶಾಡೋ 121 ದ ಕಾಂಟಿನೆಂಟಲ್ ಅಸ್ತೆಟಿಕ್ ರೀಡರ್ ಕ್ಲೈವ್ ಕಜೆಕ್ಸ್ ರೂತ್ ಲೆಜ್ 2000)

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಶಕ್ತಿಯು ಯಾವುದು ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ನಮಗೆ ತಕ್ಷಣ ಹೊಳೆಯುವ ಉತ್ತರ ಅದರ ಲಯ. ಅದು ಒಂದು ಸೂಚನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಲಯ, ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಲಯ ಬೇರೆ. ಕಾವ್ಯದ ಲಯವು ನಮ್ಮನ್ನು ಬೇಗ ತಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಮಾತಿಗೂ ಆಯಾ ಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತಾಡುವಾಗ ನಾವು ಬಳಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನ. ಭಾಷೆಯ ನಿಯಮವನ್ನು ನಾವು ಮುರಿಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮಾತಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಭಾಷೆಯು ನಮ್ಮದು ಅಲ್ಲ. ಅದು ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡವನಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆಶಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಬೇರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಬರೆಯುವುದು ಕಷ್ಟ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಣ ದರ್ಶನವನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅದರಲ್ಲಿನ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಮಾತಾಡುವಾಗ ನಮ್ಮ ನಿರ್ಧಾರಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಯಾವುದೇ ಮಾತುಗಳು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಮಾತಿನ ಅಗತ್ಯಗಳು ಭಿನ್ನವೂ ಹೌದು. ಮಾತು ಮತ್ತು ಆದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಇದೇ ಮಾದರಿಯದು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೂ ಹೌದು. ಮಾತಾಡುವಾಗ ನಾವು ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದರೆ ಆಗಲೇ ತಿದ್ದುಪಡಿಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಸುಲಭವೂ ಹೌದು.ಮಾತಿನ ತಿದ್ದುಪಡಿಯು ಸುಲಭ. ಬರಹದ

ತಿದ್ದುಪಡಿಯು ಕಷ್ಟ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಒಮ್ಮೆ ಪ್ರಕಟವಾದ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಒರಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಬರೆಯುವುದು ಅಂದರೆ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಜೋಡಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಇದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಇರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಶೋಭಾಯಮಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾಮಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಗರಿಕ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ವಾತ್ಸಾಯನನೂ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅದು ಕಾವ್ಯ, ಕ್ರಿಯೆ, ಕಲ್ಪ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದಂಡಿಯು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ (ಕ್ರಿಶ 6– 7 ಶತಮಾನ)ವಚನ ವಿಚಿತ್ರ, ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ನಿಬಂಧ, ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಭಾಮಹನು ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ (7ನೇ ಶತಮಾನ) ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಅಲಂಕಾರ ಎನ್ನುವುದು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಶೋಭೆಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ, ಶೋಭೆ, ಕರಾನ್ ಧರ್ಮ, ಪ್ರಚಕ್ಷತೆ– ಇಷ್ಟು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆರು ಮತ್ತು ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರವು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಆ ಕಾಲವು ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಕಾವ್ಯ ಅಲಂಕಾರ ಸಂಗ್ರಹ, (ಉದ್ಬಟ 8ನೇ ಶತಮಾನ) ಭಾಮಹನ ಕಾವ್ಯ ಅಲಂಕಾರ ಸೂತ್ರ ವೃತ್ತಿ (8ನೇಶತಮಾನ) ಕಾವ್ಯ ಅಲಂಕಾರ (ರುದ್ರಟ – 9ನೇ ಶತಮಾನ) ಅಲಂಕಾರವು ಹೇಗೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಇದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಇದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ರಸ, ಗುಣ ಮತ್ತು ರೀತಿಯು ಸೇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಪಂಥದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ನಿಲವು.

9 ಮತ್ತು ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆಯು ಆಯಿತು. ರಾಜಶೇಖರನು ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂದು ಕರೆದ. ವಿಶ್ವನಾಥನು ಕಾವ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂದು ಕರೆದರೆ ರುಯ್ಯಕನು ಕಾವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಸೆ ಎಂದು ಕರೆದ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಚರ್ಚೆಗಳು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಾಙ್ಮಯ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ. ಕ್ರಿಯಾ ವಿಧಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಧಿ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿತ್ತು. ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಸ ಹಾಗೂ ಉಪಮೆ ಮೊದಲಾದವು ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವಾಗ ರಸ, ರೀತಿ, ಗುಣ ಇದರಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಆನಂದ ವರ್ಧನ ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ಯೋಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಕಾವ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಪದ್ಯ ಎರಡೂ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಭಾಮಹ ಮತ್ತು ದಂಡಿ, ರಾಜಶೇಖರ, ವಾಮನ ಮೊದಲಾದವರು ಕೆಲವು ದಾರಿಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟರು.

ಜಿ. ಟಿ ದೇಶಪಾಂಡೆಯವರು ಇದನ್ನು ವಿವರವಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ವಾದವು ಕುತೂಹಲ ಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಭರತನು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಅದನ್ನು ಕ್ರಿಯಾಕಲ್ಪ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ 6ನೇ ಶತಮಾನದದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಲಕ್ಷಣದ ಚರ್ಚೆಯು ಆಯಿತು. ಆರರಿಂದ ಎಂಟನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಚರ್ಚೆಯು ಆಯಿತು. ಕ್ರಿಶ 6ನೇ

ಶತಮಾನದಿಂದ ಎಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳ ಚರ್ಚೆಯು ಆಯಿತು. ಎಂಟರಿಂದ ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬಂದವು. ಈ ಚರ್ಚೆಗಳು ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದವು.

ಮೊದಲು ಕ್ರಿಯಾ ಕಲ್ಪವು ಬಂದಿತು. ಅನಂತರ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣದ ಚರ್ಚೆಗಳು ಆದವು. ಮೂರನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬಂದವು. ನಾಲ್ಕರಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥದ ಚರ್ಚೆಗಳಾದವು. ಐದರಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಆರರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪದ್ಧತಿಯ ವಿವರಣೆಗಳು ಬಂದವು.

ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ಎನ್ನುವುದು ವ್ಯಾಕರಣದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಪತಂಜಲಿ ಮತ್ತು ಮಂಡನ ಮಿಶ್ರ ಇದನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಶಬ್ದವು ಹೇಳುವವನ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪತಂಜಲಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮಂಡನ ಮಿಶ್ರ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅದು ಸ್ಫೋಟಿಸುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಭರ್ತೃಹರಿಯು ನಾವು ಬಳಸುವ ಮಾಅತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವು ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಂವಹನದ ಮಾಧ್ಯಮ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮೀಮಂಸೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಶಬ್ದ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅದರ ಫಲ ಎನ್ನುವುದು ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಬಾಣನು ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾಳಿದಾಸನು ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿದ್ದ ಸ್ಕಂದಕವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಶಾತವಾಹನರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕೃತ ಮತ್ತು ಅಪಭ್ರಂಶ ಎರಡು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಸರಿಸುಮಾರು ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನದ ಚರ್ಚೆಯು ಬಂದಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ರಸದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಭಿನ್ನ ಆಯಾಮವು ದೊರೆಯಿತು. ಆದರೂ ಕವಿ ಪ್ರಶಂಸೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಕವಿ ಪ್ರಶಂಸೆಯು ಹೊಗಳುವಿಕೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಧ್ವನಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಬಂದ ಮೇಲೆ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪದ ಚರ್ಚೆಯು ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಇದು ಹೀಗೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು.

ಇದರ ನಡುವೆ ಸಂಸ್ಕೃತವು ಹೆಚ್ಚು ಅಧಿಕೃತ ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾಣೀಕೃತಿವಾದ ಭಾಷೆಯು ಆದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಬಹುತೇಕ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಮಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಭಾವವು ಬರೀ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಟಿಬೇಟ್, ಹಿಮಾಲಯದ ತಪ್ಪಲು ಪ್ರದೇಶ ಮೊದಲಾದ ಕಡೆಗೆ ಪ್ರಸರಣಗೊಂಡಿತು. ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಬೌದ್ಧ ಮತಾವಲಂಬಿಗಳು ಅರ್ಧ ಮಾಗಧಿ; ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸ್ಥಾನಮಾನಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ತೊಂದರೆಯುಂಟಾಗಲಿಲ್ಲ. ಬೌದ್ಧ ಮತದ ಕೆಲವು ಪಠ್ಯಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೂ ರಚನೆಗೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯವು ಕಂಡು ಬಂದಿತು. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಒಂದು ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡುದರಿಂದ ಅನೇಕ ಭಾಷೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದವು. ಕನ್ನಡವು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೊರತಲ್ಲ.

ಬುದ್ಧನ ಬೋಧನೆಯು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೂ ಬಂದಿರುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯು ಆಗಿದೆ. ಜೈನರು ಮೊದಲು ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದವರು ಕ್ರಮೇಣ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕಡೆಗೆ ವಾಲಿದರು. ಆದರೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಮಹತ್ವದ ಪಲ್ಲಟವಾಗಿದೆ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 9, 10, 11 ನೇ ಶತಮಾನಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಕಂಡ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳು ಹೌದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾವಿದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕನ್ನಡದ ಮೇಲೆ ಜೈನ ಪಠ್ಯಗಳು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿವೆ. ಪಾಲಿ, ಪ್ರಾಕೃತ, ಅಪಭ್ರಂಶ, ಮಾಗಧಿ, ಅರ್ಧಮಾಗಧಿ ಮುಂತಾದ ಭಾಷೆಗಳ ಸ್ಥಳೀಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತವು ಗಡಿರೇಖೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆಗೆ ಇರುವ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತದಂಥಾ ಭಾಷೆಗೆ ಇರುವ ಮಾನ್ಯತೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಓದುಗರು ಒಂದು ಥರವಿದ್ದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಂಥ ಭಾಷೆಗೆ ಇದ್ದ ಅತ್ಯುನ್ನತೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತವು ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ಮಾನ್ಯತೆಯು ಬಂದುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆಗಳು ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಆಗಿನ ಬಹುತೇಕ ಕವಿಗಳು ಎರಡು ಭಾಷೆಯ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುವುದು ಘನತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದು ಲೇಖಕರು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಂವಹನ ಮಾದರಿಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸಂವಹನದ ಮಾದರಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕನ್ನಡದ ಸಂವಹನ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸಂವಹನದ ಮಾದರಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಕನ್ನಡವು ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆ ಅದರ ನಿಯಮವು ಬೇರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತವು ಪಂಡಿತರ ಮತ್ತು ಕೆಲವೇ ಜನರ ಸ್ವತ್ತು. ಇದು ಒಂದು ಸಂಧಿಗ್ಧವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಹೌದು. ಮತ್ತೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕಾದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿನ ಸ್ವೀಕಾರವೆಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ನಿಯಮದೊಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಸಂಸ್ಕೃತವು ಪಂಡಿತರ ಭಾಷೆ. ಕನ್ನಡ ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಸ್ವಲ್ಪ ದ್ವಂದ್ವವಿದೆ. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಅಶ್ವಘೋಷನು 'ಸೌಂದರಾನಂದ' ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಚರಿತವನ್ನು ಬರೆದನು. ಇವುಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿದ್ದವು.

ಸರಿಸುಮಾರು ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಅನಂತರ ಬುದ್ಧನ ಅನುಯಾಯಿಗಳು ಕೂಡಾ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿದರು. ಆದರೆ ಮೊದ ಮೊದಲು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಕೃತಿಗಳು ಎರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುವುದು ಎಂದರೆ ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಎರಡನೆಯದು ಇದರಿಂದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ದೊರೆತ ರಾಜಮರ್ಯಾದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಬಳಸುವುದು, ಅದರ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಒಂದು ಘನತೆಯೆಂದು ಲೇಖಕರು ತಿಳಿದರು.

ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ತರುವಾಯ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕಗಳ ಬರವಣಿಗೆಗಳು ಕುಂಠಿತಗೊಂಡವು. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾದವು. ಇದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಮಾತು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಆಗಿನ ಮಹತ್ವದ

ಲೇಖಕರು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲೋ ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ ಕಾವ್ಯಗಳು ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇದು ಸಮಸ್ಯೆ. ಕಲ್ಹಣನ ರಾಜತರಂಗಿಣಿಯಂಥ ಕೃತಿಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿವೆ. ಬಾಣಭಟ್ಟನ ಹರ್ಷಚರಿತ, ಬಿಲ್ಹಣನ ವಿಕ್ರಮಾಂಕದೇವ ಚರಿತ ಕೃತಿಗಳು ಬೇರೆ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರ ನಿಜ.

ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಧರ್ಮವನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ಸೇರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅನೇಕರು ಆ ಭಾಷೆಯಿಂದ ವಂಚಿತರಾಗಿದ್ದರು ಎನ್ನುವ ವಾದವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಯಿತು.ಅದು ಉನ್ನತ ಶ್ರೇಣಿಯವರಿಗೆ ಮೀಸಲಾದ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಉಳಿದವರು ಅದನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೂ ಸನಾತನ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಅದರ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹೋದರು. ಇದನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದವರು ಎಂ. ಎನ್ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಅವರು. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎನ್ನುವುದು ಕಲೆ, ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರ ಕಲೆ, ದೇವಾಲಯಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಪಾಣಿನಿಯ ವ್ಯಾಕರಣವು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಶುದ್ಧತೆಯನ್ನು ಹೇಳಿತು. ಎಂ. ಎನ್ ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತೀಕರಣ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಲನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳೀಯತೆಯೂ ಇದೆ. ಅನೇಕ ಸ್ಥಳೀಯ ದೇವತೆಗಳು, ಆಚರಣೆಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವಮತೆ ಆಯಿತು. ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಉಪ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ ಅವರ ವಾದ. ಆದರೂ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಸಂಗತಿ. ಅದರಲ್ಲಿ ತಾರತಮ್ಯಗಳು ಇವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಕಲಿಯುವ ಹಕ್ಕು ಇದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ವೇದಾಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶವೂ ಇದೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಉಪನಯನ (ಬ್ರಹ್ಮೋಪದೇಶ) ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಆಚರಣೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಹುಡುಗರಿಗೆ ಯಜ್ಞೋಪವೀತವನ್ನು ಧರಿಸುವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಗುಟ್ಟಾಗಿ ಗಾಯತ್ರಿ ಮಂತ್ರವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವನು ದ್ವಿಜ ಎಂದು ಅನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ದ್ವಿಜ ಎಂದರೆ ಎರಡು ಬಾರಿ ಹುಟ್ಟಿದವನು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಗಾಯತ್ರಿಯನ್ನು ಶೂದ್ರರು ಮತ್ತು ಹೆಂಗಸರು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಅಷ್ಟು ಪವಿತ್ರವಾದ್ದು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ನಂಬಿಕೆ. ಆದರೂ ನಾವು ಭಾವಿಸಿದಷ್ಟು ಸಂಸ್ಕೃತವು ಅತ್ಯಂತ ಮೌಲಿಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಮೆಕಾಲೆಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಅರೇಬಿಕ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಅದು ಹೆಚ್ಚು ನಾಗರಿಕವಾದ ಭಾಷೆಯೂ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ಅವನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮಾತಾಡುವುದು ಮತ್ತು ವ್ಯವಹಾರ ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕಿಂತ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ವೇದವನ್ನು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದವನು ಋಷಿ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಾ ನೃಷಿ ಕುರುತೇ ಕಾವ್ಯಂ ಎಂದು ಬಂದಿದೆ. ಋಷಿಗೆ ಮಂತ್ರದ ಹಕ್ಕು ಇದೆ. ಯಾವಾಗ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ

ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಅಧಿಕಾರವು ಬಂದಿತೋ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರು ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀಯರು ಆ ಭಾಷೆಯಿಂದ ದೂರ ಉಳಿಯುವಂತೆ ಆಗಿರುವುದು ನಿಜ. ಅವರು ಹೇಳುವ ಮಂತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಅವರು ರಚಿಸಿದ ಕಾವ್ಯಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಯು ಉಳಿದವರನ್ನು ದೂರ ಇಟ್ಟಿತು.

ದೇಶಭಾಷೆ; ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಷೆ; ಸ್ವಂತಭಾಷೆ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಪದವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತೇವೆ ಅದರ ಧ್ವನಿಮಾ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಕ್ರಮದ ಜೋಡಣೆಯನ್ನು ಭಾಷೆಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಒಂದು ಭಾಷೆಯು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆಯು ಭಾಷೆಯ ಸಂಕೇತ, ಸೂಚನೆ; ಧ್ವನಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಆವೃತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಒಂದು ಮಾತೃಭಾಷೆ, ಮತ್ತೊಂದು ದೇಶಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಷೆ, ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯೆ. ಅದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವಹನವೂ ಹೌದು. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಕರಣವಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಭಾಷೆಯು ಒಂದು ವಾಹಕವಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯು ತರ್ಕ; ವ್ಯಾಕರಣ; ಮತ್ತು ಲಯ ಬದ್ಧತೆಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧ ನಿಕಟವಾದುದು. ಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ಚಿಹ್ನೆ. ಚಿಹ್ನೆಯನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ 'Sign' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಲ್ಯಾಟಿನಿನ 'Signum' ದಿಂದ ಬಂದಿದೆ. ಭಾಷೆಗೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಭಾಷೆ ಕೇವಲ ಚಿಹ್ನೆ ಮಾತ್ರ. ಹಾಗೆಯೇ ಭಾಷೆಗೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಭಾಷೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಕಲೆ' 'ಸಾಹಿತ್ಯ' ಮತ್ತು 'ವಿಜ್ಞಾನ'ದೊಡನೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಗೆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದರಿಂದ ಭಾಷೆಯು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ಜ್ಞಾನದ ವಾಹಕವೂ ಹೌದು. ಪ್ರಾದೇಶಿಕಭಾಷೆ; ದೇಶಭಾಷೆ; ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಷೆ ಈ ಮೂರು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು ಅದರ ಪಾವಿತ್ರ್ಯ ಉಳಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಅವರ ವಾದವಾಗಿದೆ.

ಭಾಷೆಯೆಂದರೇನು? ಸ್ಫೋಟ; ಅದೇ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥವಾಹಕ. ಇದು ಭಾರತೀಯ ವೈಯಾಕರಣಿರು ಕೊಡುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಉತ್ತರ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ವೈಯಾಕರಣಿಗಳ ಸ್ಫೋಟ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಭಾಷಾತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷಾ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಕೇಂದ್ರ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯೆಂದು ಪ್ರಶಂಸಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯವೆಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಳವಟ್ಟ ವಿವಿಧ ಧ್ವನಿಘಟಕಗಳ ಕೇವಲ ಜೋಡಣೆಯಲ್ಲ; ಅದೊಂದು ಸಮಗ್ರ ವಸ್ತು; ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಸಂಕೇತ ಎಂಬುದು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲ ರೂಪ.

ಪತಂಜಲಿಯು ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ಫೋಟವೆಂದರೆ 'ಮಾತು' ಅಥವಾ 'ಭಾಷೆ' (ಶಬ್ದ)ಯೆಂದೂ ಧ್ವನಿ ಅಥವಾ ಶಬ್ದವು ಆ ಮಾತು ಅಥವಾ ಭಾಷೆಯ ಧರ್ಮವೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಧ್ವನಿಯ ಅಂಶ ಅರ್ಥಾತ್ ಶ್ರವಣ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಭಾಗವು

ಮೃದುವೋ ಕರ್ಕಶವೋ ಹ್ರಸ್ವವೋ ದೀರ್ಘವೋ ಆಗಿರಬಹುದಾದರೂ ಸ್ಫೋಟವು ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿರುತ್ತದೆ.ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಕ್ತೃಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿಂದ ಪರಿಣಾಮಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪತಂಜಲಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಅಕ್ಷರ ಅಥವಾ ಕ್, ಪ್ ದಂಥ ಒಂದು ವರ್ಣ ಅಥವಾ ವರ್ಣ ಪರಂಪರೆ ಅಥವಾ ಅಕ್ಷರ ಪರಂಪರೆಗಳು ಸ್ಫೋಟವೆನಿಸಬಲ್ಲವು. ಇಲ್ಲಿನ ವಿಚಾರವಿಷ್ಟೆ; ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ವಿಭಿನ್ನ ಲಯದಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚರಿಸಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಧ್ವನಿಯ ಶ್ರವಣ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ; ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೊಳಗಾಗದ ಧ್ವನಿರೂಪವನ್ನು ಸ್ಫೋಟವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಸ್ಫೋಟವೆಂದರೆ ಒಂದು ಧ್ವನಿಘಟಕ;ಅದು ಒಂದು ವರ್ಣವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ವರ್ಣಪರಂಪರೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ವರ್ಣಪರಂಪರೆಯನ್ನು ವರ್ಣಘಟಕಗಳ ಕ್ರಮಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೊಂದು ನಿಯತವಾದ 'ಗಾತ್ರ'ವಿರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಘಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಮೇಲಿಂದ ನಿಯತವಾದ ಕಾಲಿಕ ಆಯಾಮವಿರುತ್ತದೆ.

ಭಾಷೆಗೆ ಅದರದೇ ಸಂಹಿತೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಯಾವ ಪದ ಎಲ್ಲಿ ಬಳಸಬೇಕು. ಎಲ್ಲಿ ಬಳಸಬಾರದು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ವ್ಯಾಕರಣ ನಿಯಮ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಷೆಯೂ ತನಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವ್ಯಾಕರಣದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯು ಪದಗಳ ಜೋಡಣೆ. ಅಕ್ಷರಗಳು, ಪದಗಳು; ವಾಕ್ಯಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಜೋಡಣೆಯಾಗುವಾಗ ಒಂದು ನಿಯಮ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ.

'ಆಯಾ ಭಾಷೆಯ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ತ್ವಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂಥ ವಾಕ್ಯರಚನೆಗಳ ಖಾತೆ ವ್ಯಾಕರಣ; ಇದು ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ಯೋಜಿತ ಸಾಧನವೂ ಹೌದು ಎಂದು ಚಾಮ್‌ಸ್ಕಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಉತ್ಪಾದಿತವಾಗುವ ವಾಕ್ಯಗಳು ವ್ಯಾಕರಣ ಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಒಪ್ಪುವಂತಿರಬೇಕು" ಎಂದು ಚಾಮ್‌ಸ್ಕಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. (ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಬಿಮಲ್ ಕೃಷ್ಣಮತಿಲಾಲ್(ಮೂ) 2010 ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು ಪುಟ.85,87)

ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೂ ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಾಂತರ. ಭಾರತೀಯ ಮೇಲು ಜಾತಿಯ ಜನರಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಅರಿವು ಇತ್ತು. ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ವಸಾಹತು ಶಿಕ್ಷಣದ ಪರಿಚಯದ ಸಂಧಿಕಾಲದ ಮನಸ್ಸು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಯಾವಾಗ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮಗಳು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಬೇರೂರಿದವೋ ಆಗ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ದೇಶೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾದವು. 1830ರ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀತಿಯು ಬದಲಾಗಲು ತೊಡಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ದೇಶೀಯ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮಗಳು ಬದಲಾದವು. 1835 ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಬೆಂಟಿಂಕ್‌ನ ಶಿಕ್ಷಣ ಕಾಯಿದೆ ಮತ್ತು ಅದೇ ವರ್ಷದ ಮೆಕಾಲೆಯ ಸೂತ್ರ ದೇಶೀಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದವು. ಬೆಂಟಿಂಕನ ಶಿಕ್ಷಣ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಶಿಕ್ಷಣದ ನಯವಾದ

ಸೂತ್ರವನ್ನು ಕಂಡರೆ ಮೆಕಾಲೆಯದು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ಪರವಾದ ಬಿಗಿಯಾದ ದೃಷ್ಟಿ. ಮೆಕಾಲೆಯ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀತಿಯ ಪರಿಣಾಮ ಮಾತ್ರ ತುಂಬಾ ದೊಡ್ಡದು. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಆಂತರಿಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಕಲ್ಚರ್ ಎನ್ನುವುದು ಬಂದಿರುವುದು ಫ್ರೆಂಚ್‌ನ ಕಲ್ಚುರ (Cultura) ಎಂಬುದರಿಂದ. ರೋಮನ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೊಲೆರೆ (Colere) ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪದದ ಹಿಂದಿರುವ ಅರ್ಥವು ಹೀಗಿದೆ: ಕಟ್ಟಲಾಗಿರುವುದು; ಸಂರಕ್ಷಿಸು; ಆರಾಧನಾಭಾವದಿಂದ ಗೌರವಿಸು. ಆದರೆ ಈ ಪದಗಳ ಅರ್ಥ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು; ಆಚಾರ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕತೆಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಒಂದೊಂದು ದೇಶದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು 1960 ಮತ್ತು 1970ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮದ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಚಾಲ್ತಿಗೆ ತಂದ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬಂದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಿದು. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಆಗ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯ, ನೈತಿಕತೆ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಬಗೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥಗಳು ಬಂದವು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ವಿಶಿಷ್ಟವೆಂದೂ : ಅದು ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜದ ಆದರ್ಶ ರೂಪವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಈ ರೀತಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶವು ಪ್ರಧಾನ. ಅದಕ್ಕೊಂದು ಮಾನದಂಡವು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿತ್ತು. ಜನಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ರೂಪದ ಹೇಳಿಕೆಯು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡು ಹೊಂದಿತ್ತು.

ಈ ರೀತಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವದೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿ-ಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಭೌತಿಕ ಜೀವನ ಕ್ರಮದಿಂದ ಪಲಾಯನ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಒಂದಿದೆ. ಪ್ರತಿಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಆದರ್ಶ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವ ಮುಖ್ಯವಾದರೂ ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸೂಚನೆ ಮಾತ್ರ. ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತವು ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಸಂಕಥನವೂ ಹೌದು.

◆

ಅಧ್ಯಾಯ 4

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ವಾಗ್ದೇವತೆ: ಒಂದು ಆಗಮಿಕ ಅನುಸಂಧಾನ

ಮಂದಬುದ್ಧಿಗಳು ಬೇಕಾದರೂ ಗುರುಗಳ ಉಪದೇಶದಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುವುದು ಮಾತ್ರ ಯಾವನೋ ಒಬ್ಬ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಿಂದ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯವು ಒಂದು ಶಕ್ತಿ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ವಾಗ್ದೇವತೆಯ ಕೃಪೆಯಿಂದ. ಎಲ್ಲಾ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸರಸ್ವತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ವಿಘ್ನ ನಿವಾರಕನಾದ ಗಣಪತಿಯನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಭಾಷೆ ಅದು ಮಾತು ಇರಲಿ ಅಥವಾ ಅದು ಬರಹದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆಗಮಿಕವಾದ ಶಕ್ತಿಯು ಇದೆ ಎಂದು ನಾವು ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ನಂಬಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಅದು ದೇವರ ಕೊಡುಗೆ. ಮಾತನ್ನು ನಾವು ವಾಗ್ದೇವಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅವಳ ಕೃಪೆಯಿಂದ ನಾವು ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆ ಅಥವಾ ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ. ವಾಕ್ ದೇವತೆ ಎಂದರೆ ಅವಳು ಸರಸ್ವತಿ. ಮಾತು ನಮಗೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕರುಣಿಸುವುದು ಅವಳು. ಮಾತು ಅವಕಾಶ. ಅದು ಖಾಲಿಯಾದ ಒಂದು ಜಾಗವನ್ನು ಭರ್ತಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಮಾತು ಎನ್ನುವುದು ಬರಹಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯದು. ಮಾತು ಸಹಜತೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬರಹ ಅಷ್ಟು ಸಹಜವಾದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ರಚನೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ಕೂಡಾ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷೆಯ ಅಧಿದೇವತೆ ಸರಸ್ವತಿ. ಅವಳ ಕೃಪೆಯು ಇಲ್ಲವಾದರೆ ನಾವು ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಲಾರೆವು. ಮಾತು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಬಿಡುಗಡೆಯೂ ಹೌದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಇಕೋ ಫೆಮಿನಿಸ್ಟರು ಸಹಜವಾದ ಒಂದು ಅವಕಾಶ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಬರಹವು ಓದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಮಾತು ಸಹಜತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹ ಎರಡೂ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಬೆಸೆಯುತ್ತವೆ.

ಅದು ಸಂಕೇತವೂ ಹೌದು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಇಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಖಾಲಿಯಾದ ಜಾಗವನ್ನು ಭರ್ತಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆ ಶಕ್ತಿಯು ಅದಕ್ಕೆ ಇದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ಮಾತಾಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೃತಕತೆಯು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಸುಂದರವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಬಂದರೆ ಭಾಷೆಗೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮವು ಇರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಮಾತನ್ನು ಎಷ್ಟು ಸುಂದರವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಂದರವಾದ ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ಆವರಣವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯು ಕೂಡಾ ಬರುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಹಜತೆಯ ನಡುವೆ ಇದು ಇರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಾವು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾಗವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಲೌಕಿಕ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾಂತ್ರಿಕವಾದ ಶಕ್ತಿಯು ಇದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ತಾರತಮ್ಯಗಳು ಶುರುವಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯ ಎಂದರೆ ಏನು? ಕಾವ್ಯ ಎಂದರೆ ಏನು ಎಂದು ಶುರುಮಾಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯವು ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದು ಸಿಟ್ಟು, ಆಕ್ರೋಶ, ದುಃಖ, ನೋವು. ಹರ್ಷ, ಶೃಂಗಾರ, ಹಾಸ್ಯ, ಭಯ ಭೀಭತ್ಸ ಹೀಗೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಮಗೆ ಆಗುವ ಅನುಭವಗಳು ಇವು. ಇವು ನಮಗೆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥ ಅದು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಟ್ಟುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರ. ಭರತನು ಭಾವವನ್ನು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಇರುವುದು. ಅದನ್ನು ಅವನು ಸ್ಥಾಅಯಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಬಂದು ಹೋಗುತ್ತವೆ.ಅವನ್ನು ನಾವು ಸ್ಥಾಯಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಸ್ಥಾಯಿ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಎಲ್ಲಾ ದೇಶದ ಜನರಿಗೆ ಕೂಡಾ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳೇ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವಗಳು. ಕೆಲವು ಬಂದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಮ ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಗೆಯು ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ದುಃಖವು ಕರುಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಾಹಸವು ವೀರವನ್ನು ಭಯಾನಕವಾದ್ದನ್ನು ಭಯವು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭರತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕಾವ್ಯವು ಒಂದೇ ಭಾವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ನಮಗೆ ನೀರಸವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಸ್ಥಾಯಿ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅದು ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು ಆಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ನೋಡಬೇಕು. ರಸವನ್ನು ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು ಪಾನಕಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಾನಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅದು ನಮಗೆ ರುಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಕ್ಕರೆಯು ಜಾಸ್ತಿಯಾಗಿ, ಹುಳಿಯು ಕಡಿಮೆಯಾದರೆ ರುಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ.ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಲ್ಲಿ ಆಳ್ವುದು ಮತ್ತು ಆಳ್ವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಇದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಪರಿಭಾಷೆಯೂ ಹೌದು. ಅದರ ಜೊತೆಗತೆ ನಾವು

ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ನಾಟ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವವನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವವನು ಕೂಡಾ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಯಾರು ಈ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆಯೋ ಅವರನ್ನು ನಾವು ರಸಿಕ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಜ್ಞಾನವು ಅವನಿಗೆ ಬೇಕು. ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುವ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯು ಅವನಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಭಾವ ಲೋಕದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಿಭಾವವು ಕಲಾಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅನುಭಾವ ಎನ್ನುವುದು ರಸಿಕನಲ್ಲಿ ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಭಾವನೆಯು ಆಗಿದೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಭರತನು ಅನುಕಾರ್ಯ, ಅನುಕರ್ತ ಎಂದು ವಿಭಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನುಕಾರ್ಯ ಎಂದರೆ ಮೂಲ. ಅನುಕರ್ತ ಎಂದರೆ ಅನುಸರಿಸುವವನು. ಅಂದರೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿ. ಅನುಕಾರ್ಯ ಅನುಕರ್ತನನ್ನು ಆಳುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಗುಣ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವೂ ನಿಜವಾದ ರಸಿಕನನ್ನು ಆಳುತ್ತದೆ. ಅವನು ಅದರ ಮೂಲಕ ಸುಖವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ದ್ವಂದ್ವ ಎನ್ನುವುದು ಇದೆ.

ಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ವಿವರಣೆಗಳು ಬರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದ ಕುರಿತು ಮೇಲಿನ ವಿವರಣೆಯು ಇದೆಯೆಂಬುದುದೊಂದು ಗಮನಾರ್ಹ, ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ 'ಪದ್ಯಂ ಸಮಸ್ತ ಜನತಾ ಹೃದ್ಯಂ' ಎಂದೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯವೆಂದರೇನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕಾರರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದೆ. ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಕವಿತೆಯೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ಭಾಷಿಕವಾದ ವ್ಯಾಪಾರ. ಆದರೆ ಅದಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಹಾಗೆಯೇ ಕವಿಯು ಯಾವುದನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೋ ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಕರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯವೇ – ಅದು ಬೇರೆ ಏನೂ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ – ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ನಂಟಿದೆ ಎಂಬಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಚರ್ಚೆಗಳು ಸಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೇನು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕಾರರು ತಮ್ಮ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿನ ನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ತಮ್ಮ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಭರತನು ಈ ಮೊದಲೇ ತಿಳಿಸಿರುವಂತೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಗೆಗಿನ ನಿಲುವು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಭರತನು ರಸವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅವನು ಇತರೆ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟ್ಯವೆಂಬುದು ಒಂದು ರೀತಿಯ 'ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನಂ' ಎಂದು ಭರತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನೇ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನು 'ಅನುವ್ಯವಸಾಯ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯವೂ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಆಗಿದೆ.

'ವಾಕ್ಯಂ ರಸಾತ್ಮಕಂ ಕಾವ್ಯಂ' ಎಂದು ವಿಶ್ವನಾಥನು ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತನು, ರಮಣೀಯವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಶಬ್ದವು ಕಾವ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಅಭಿನವನನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದಾದರೆ :

ಸ ಏವ ಪ್ರತಿಭಾಯುಕ್ತಃ ಶಕ್ತಿತತ್ತ್ವಂ ನಿಗದ್ಯತೇ ।
ತತ್ಪಾತಾವೇಶತೋ ಮುಕ್ತಃ ಶಿವ ಏವ ಭವಾರ್ಣವಾತ್ ॥ (vÀA.D. xiii 118)."1

ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುವುದು ಪ್ರತಿಭಾವಂತವರಿಂದ. ಬುದ್ಧಿಹೀನರು ಗುರುಗಳ ಉಪದೇಶದಿಂದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಲಿಯಬಲ್ಲರು ಎಂದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪೊರುಳಿಗಳು, ಗಿಳಿಗಳು ಕೂಡಾ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೇ ಮರುಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ಮಾತು ಪ್ರತಿಭಾಜನ್ಯವಲ್ಲ.(1–10) ಪ್ರತಿಭೆ ವಿದ್ಯೆ, ಮತ್ತು ಸತತ ಅಭ್ಯಾಸಕವಿತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ದಂಡಿ ಹೇಳಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ನಾಗವರ್ಮನ ಕಾವ್ಯಲೋಕನ ಬಂದಿರುವಂತೆ 'ವಸ್ತುಕಥನಕೋಶ'ವೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. 'ವಸ್ತು ಕಥನಕೋಶ'ವೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡ ಕಥಾಕಥನ, ವಿವರಣ, ವರ್ಣನೆ, ಬೋಧನೆಯೆಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯವಿಷಯವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು–

1. ಕಥಾಕಥನ – ತಾನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ನಾಯಕ ಪ್ರತಿನಾಯಕಾದಿಗಳ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು.
2. ವಿವರಣ – ಸಂದೇಹವೊದಗಿದಲ್ಲಿ ಮನದಟ್ಟಾಗುವಂತೆ ವಿವರಿಸುವುದು.
3. ವರ್ಣನೆ – ನಾಯಕಾದಿಗಳ ಕಥಾಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ದೇಶಕಾಲಾದಿಗಳನ್ನು ರಂಜಕವಾಗುವಂತೆ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು.
4. ಬೋಧನೆ – ಈ ರಚನಾಕ್ರಮದಿಂದ ಸಂಸಾರವು ತಿಳಿಯತಕ್ಕುದೆಂದು ತೋರಿದ ಸಾರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು.

ಕಾವ್ಯ ಎಂದರೆ ಅದು ಕವಿಯಿಂದ ಕೃತವಾದ್ದು ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರುವ ವಿಚಾರ. ಅದರ ಮೂಲ ಕೃ ವರ್ಣೆ. ಅಂದರೆ ವಿವರಿಸುವುದು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕವಿಯನ್ನು ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ದ್ರಷ್ಟಾರ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಅದು ಅವನ ದರ್ಶನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ದರ್ಶನವು ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟದ್ದು. ವಿಚಿತ್ರ ಭಾವ ಧರ್ಮಾಂಶ ತತ್ವ ಪ್ರಕಶ್ಯಾ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ಮೂಲ. ಕವಿಯು ತನ್ನ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಯಾವುದು ಸಿಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅವನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಕವಿತೆಗೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ನಂಟನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕವಿಯು ದರ್ಶನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ದ್ರಷ್ಟಾರ.ಮೊದಲು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇದು ಶುರುವಾದ್ದು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು..ಕಾವ್ಯೇಷು ನಾಟಕಂ

ರಮ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನ ಮಾತು. ಗದ್ಯವೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಪದ್ಯವನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುವುದು ಅದರ ಲಯಗಳು ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಲಯವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಂಗೀತದ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹಿಂದೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಬಳಕೆಯಾದ್ದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ನಿದರ್ಶನವಿದೆ, ಮಮ್ಮಟಾಚಾರ್ಯನು (11ನೇ ಶತಮಾನ) ಕಾವ್ಯ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ, ಗದ್ಯ, ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಎಲ್ಲವೂ ಬಂತು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯು ಇದೆ. ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಗದ್ಯವನ್ನು ಮಿಶ್ರ ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಂತ್ರಿಕವಾದ ಅದರ ಬಳಕೆಯು ಬೇರೆ ಇದೆ. ತುಂಬಾ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕ್ರಮ ಅದು. ಸಂಸ್ಕೃತ, ಪ್ರಾಕೃತ, ಅಪಭ್ರಂಶ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಪದ್ಯ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇದೆ.

ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಮಿತಿಯು ಇಲ್ಲ. ಕವಿಯು ಯಾವುದನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಬಹುದು. ಅದು ಭ್ಞಾಇಕವಾದ ರಚನೆಯು ಮಾತ್ರ. ಪ್ರಾಕೃತ ಎನ್ನುವುದು ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇ ಪಕೃತಿ ಎನ್ನುವ ಪದದಿಂದ. ಅದರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ವಿಕೃತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಇದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಹಾಳುಗೆಡವುದ್ದೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ವಿಕೃತಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಕೃತಿ ಎನ್ನುವುದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಭಾಷೆ. ಅದು ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ. ಅದು ಜನಸಮೂಹದ ಭಾಷೆಯೂ ಹೌದು. ಅದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾದ ಭಾಷೆಯೂ ಹೌದು. ವರರುಚಿಯು ಮಹರಾಷ್ಟ್ರಿ, ಪೈಶಾಚಿ, ಮಾಗಧಿ, ಸೂರಸೇನಿ ಎಂದು ವಿಭಾಗ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಅನಂತರ ಅರ್ಧಮಾಗಧಿ, ಸೌರಸೇನಿ, ಪಾಲಿ, ಗೌಡೀ ಲಾಟಾ, ಮಹರಾಷ್ಟ್ರಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದರು. ಪಾಲಿಯನ್ನು ತ್ರಿಪಿಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅರ್ಧಮಾಗಧಿಯನ್ನು ಜೈನಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಕೃತವು ಕ್ರಿಪೂ. 250ರಿಂದ ಕ್ರಿಶ 250ರ ವರಗೆ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಗಳೂ ಬಂದಿದ್ದವು. ಪೈಶಾಚಿ ಭಾಷೆಯು ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದಾಗಿ ಬದಿಗೆ ಸರಿಯುತ್ತದೆ. ಪೈಶಾಚಿ, ಅಪಭ್ರಂಶ, ಉಜ್ಜೈಯಿನಿ ಮತ್ತು ಗೋದಾವರಿ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರೂಪಾಂತರಗಳು ಕೂಡಾ ಇವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ನೇಪಾಳದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತಾಡುವ ಜನರು ಇದ್ದರು. ಬೃಹತ್ಕಥಾ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯು ಆಗಿದೆ. ಶಾತವಾಹನರು ಇದನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದರು. ಅಪಭ್ರಂಶವೂ ಇಂಡೋಆರ್ಯನ್ ಭಾಷಿಕ ಪಂಥಕ್ಕೆ ಸೇರಿದೆ. ಗಾಥಾ ಸಪ್ತ ಶತಿಯು ಕೂಡಾ ಕೃತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳು ಬಂದಿದ್ದವು. ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಹೊಗಳುವಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಬೃಹತ್ಕಥಾವು ಗುಣಾಢ್ಯನಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಕ್ರಿ ಪೂ 250ರ ವೇಳೆಗೆ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರವು ರಚಿತವಾಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ, ರಾಜಕಾರಣ, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ, ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ, – ಹೀಗೆ ಹಲವು ಅಂಶಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಕ್ರಿಪೂ ಮೊದಲನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧ ಚರಿತವು ರಚಿತವಾಯಿತು. ಇದು ಕಾವ್ಯದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಆಳುತ್ತಿದ್ದ ಕ್ಷತ್ರಿಯರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ವಾಚಿಸಲಾಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಲೇಖಕರು ಬಂದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ, ಭವಭೂತಿ, ದಂಡಿ ಮೊದಲಾದವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಾನ್ಯತೆಯು ದೊರೆಯಿತು. ಭಾಮಹ ಮತ್ತು ದಂಡಿ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಪ್ರಾಕೃತ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕತದ ಮೇಲೆ ಅಪಾರವಾದ ಜ್ಞಾನವು ಇತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ.

ಆನಂದವರ್ಧನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟನು. ಅವನು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅವನ ನಿಲುವು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ. ಅವನು ಪ್ರಾಕೃತದ ಗಾಥಾವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದ. ಪ್ರಾಕೃತದ ಗೀತೆಗಳು ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಅವನು ರಸ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕಾಶ್ಮೀರಿ ಪಂಡಿತ ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನು ಲಯ, ಕಾವ್ಯ, ರಸ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಾಜಶೇಖರನು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತವನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ಸೇರಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಶೋವರ್ಮನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕೃತ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯಗಳು ಹಾಗೂ ನಿರೂಪಣೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ,

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾಂತೀಯ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಗುಣವು ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ರೀತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕಾಂತೀಯ ಎಂದರೆ ಅದು ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಗುಣ. ಕಾಂತೀಯ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಪದವೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ. ಅದನ್ನು ದಂಡಿ ಮತ್ತು ಭರ್ತೃಹರಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ನಮಗೆ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಅದು ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಹೌದು. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಇದು ನಡೆಯಿತು. ಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂದಾಗ ಅದು ನಿಯಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ವೈದಿಕತೆಯು ಬಂದು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಎಂದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಆಯಾಮವು ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅದು ವೈದಿಕರ ಮಂತ್ರವು ಅಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ದೃಶ್ಯವೂ ಹೌದು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಶ್ರವ್ಯವೂ ಹೌದು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಯಾರು ಹೇಳಬೇಕು ಮತ್ತು ಐಆರು ಕೇಳಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. 11ನೇ ಶತಮಾನದ ಭೋಜನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತು ಮತ್ತೊಂದು ಚರ್ಚೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಮುಖ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯೆಂದರೆ ಯಾವುದು ಕಾವ್ಯ? ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ. ನಾಟಕವು ಅಭಿನಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಅದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಖ್ಯಾಯಮಾನ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಪಠ್ಯವು ತೆರೆದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಟನು ಪೇಲವವಾಗಿ ನಟಿಸಿದರೆ ಆಗ ನಾಟಕವು ಆಕರ್ಶಣೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಟನು ಪಾತ್ರದ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಗೆ ಏರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಬರೀ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅಲ್ಲ. (ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾಶ) ಕಾಶ್ಮೀರದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಾರನಾದ ಮಂಕನು ಶ್ರೀಕಾಂತ

ಚರಿತದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಬಳಸುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಾತು ಕೂಡಾ ದೇವತೆಯ ವರಪ್ರಸಾದ. ಅದು ಚಿನ್ನದ ಆಭರಣವು ಇದ್ದಂತೆ. ನಾವು ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಪಠಣ ಮಾಡಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದ ಧ್ವನಿಯು ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. (ವ್ಯವರೇಣ) ಅದು ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. ವಾಚಯತೇ ಇತಿ ಕಾವ್ಯ . ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಾಚನ ಮಾಡಬೇಕು. ಬರೀ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಜೀವಂತವಾದ ಭಾವನೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯವು ವ್ಯವಹಾರವೂ ಹೌದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಂಕನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ರಾಜಶೇಖರನೂ ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದು ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಕಗಳು ಇವೆ. ಅವು ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಳಿದಾಸನು ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದ. ಮಹಾಭಾರತ ಮತ್ತು ರಾಮಾಯಣಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಾದವು. ಆ ಎರಡು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸತ್ಯಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾದವು.

ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಅಪಾರವಾದ ಈ ಕಾವ್ಯದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಪ್ರಜಾಪತಿ. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಜಗತ್ತು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಗಳು ಮೌಖಿಕವಾದ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿವೆ. ಅವು ಲಿಖಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಕಿವಿಯಿಂದ ಕಿವಿಗೆ ಬಂದ ಕಾವ್ಯಗಳು ಅವು. ಆದರೂ ಕಾವ್ಯಗಳು ನಮಗೆ ರೋಚಕತೆಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಮಾತಜೆವರ್ ಕೆಲಬರ್ ಜಗ
ತೀತಳಗತಮನುಜರೊಳಗೆ ಮಾತಜೆವವರೊಳ್
ನೀತಿವಿದರಮಳಕವಿತಾ
ನೀತಿಯುತರ್ ಕೆಲರೆ ಪರಮಕವಿವೃಷಭರ್ಕಳ್

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿರುವ ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಮಾತನ್ನು ಅರಿತವರು ಕೆಲವರು. ಮಾತನ್ನು ಅರಿತವರಲ್ಲಿ ನೀತಿಯನ್ನು ಬಲ್ಲವರು, ಸ್ವಚ್ಛವಾದ ಕವಿತಾನೀತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವವರು ಆದ ಪರಮಕವಿಶ್ರೇಷ್ಠರು ಕೆಲವರು ಮಾತ್ರ. (ಡಾ.ಆರ್‌ವಿಯಸ್ ಸುಂದರಂ., ಶ್ರೀವಿಜಯನ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ, 2017, ಪುಟ. 10.) ಎಂದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

4.1 ಕಾವ್ಯವೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ

ಸಾಹಿತ್ಯವು ಯಾವುದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕೇಳಬಹುದು–ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ನಿಜವು ಯಾವುದು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎಲ್ಲಾ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಉತ್ತರಿಸಲು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಕುರಿತ ವಾಗ್ವಾದವು ಮುಗಿದಿಲ್ಲ. ಅದು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಹಾಗೂ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು

ಸರಳವಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಉತ್ತರವು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಪಂಥದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವಾಗ ತಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುವ ಒಂದು ರೂಪವೆಂಬುದು ಅನೇಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ ಅನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ ಅನ್ನುವುದೂ ನಿಜ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಶುರು ಮಾಡಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಂಗತಿಗಳ ತನಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರದ ತನಕ ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಅವು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸ್ವಯಂ ಸಾಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಅವು ಸ್ವಯಂಭೂತವಾಗಿದ್ದು ಅವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದಾರೂ ನಿರ್ವಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.ರಚನಾವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯದು. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸಂವಾದವು ಸಂವಾದವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂವಹನದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದ್ದು ಅದು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದು ಅದು ಭಾಷೆ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಸಾಧನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅದು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಬೇರೆಯಾದ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಭಾಷೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಾಪಾರವಾಗಿದೆ. ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಿಜ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುವು ತನ್ನದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದೂ ಹೌದು. ಒಂದು ರಚನೆಯ ಒಳಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಸ್ಥಾನವು ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಬೆಳಗು ಕವಿತೆಯ ಒಳಗೆ ಬಂದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ: "ಇದು ಬರಿ ಬೆಳಗಲ್ಲೋ ಅಣ್ಣ" ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ದಿನ ನಿತ್ಯ ನೋಡುವ ಬೆಳಗನ್ನು ಕವಿಯು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ನಾವು ಬೆಳಗನ್ನು ದಿನನಿತ್ಯ ನೋಡುತ್ತೇವೆ, ಆದರೆ ನಾವು ನೋಡುವ ದಿನನಿತ್ಯದ ಬೆಳಗು ಕವಿತೆಯ ಒಳಗೆ ಬಂದಾಗ ವಿಶೇಷವಾದ ಬೆಳಗಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ರಚನೆಯೊಳಗೆ ಬಂದಾಗ ಹೀಗೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಬೆಳಗನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿತವಾಯಿತು. ಮತ್ತು ನಾವು ನೋಡುವ ದಿನ ನಿತ್ಯಬೆಳಗು ಕವಿತೆಯೊಳಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಇದನ್ನೇ ರಚನವಾದಿಗಳು ವಿಶೇಷ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದು ಕರೆದರು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಿಂದಿರುವ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮವು ನಿಜಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಅದು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಸಾಕೇಂತಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ನಿಜ ಸ್ಪರ್ಶವಿದೆ. ಅದು ಜೀವನದ ಕುರಿತಾದ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದ್ದು ಅದು ನಿಜವನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಜೀವನದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆಯೆಂದು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ವಿಮರ್ಶಕರು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜೀವನವು ಬೇರೆಯಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ದ್ವಂದ್ವವಾದುದು ಎಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಜೀವನದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕರೂಪವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಮಾನವನ ಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಬಹಳವಾಗಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.ನಾವು ಹೊಗಿನ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದರ ಅರಿವು ಮುಖ್ಯ.

ನಿಜವಾದ ವಾಸ್ತವವೆಂದರೇನು ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮನಸ್ಸಿಗಿಂತ ಹೊರಗಿನದು? ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ನಮಗೀಗ ಇದು ಮುಖ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹೇಳುವ ಸಂಗತಿಗಳ ಕುರಿತು ಈಗ ನಾವು ಯೋಚಿಸಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಈಗ ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆಂದು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ನಂಬುವ ನಿಸರ್ಗವಾದವು (ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ) ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸವಾಲನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರು ಇಡುತ್ತದೆ. ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ ಯಾವಾಗಲೂ ತಳೆಯುವ ನಿಲುವೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆಗಳು ನಿಜಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಅಭಿಜಾತಕಲೆಯು ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಭಾವನೆಗಳ ಉದ್ರಿಕ್ತಸ್ಥಿತಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಾದವು ಹೇಳುವ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಅಂಶವು ತೀರಾ ನಿಜವಾಗಿರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ.

ಕಲೆಯು ವಾಸ್ತವದ ಹತ್ತಿರವಾದುದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆಗಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಭಾವನೆಗಳ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ನಂಬಿಕೆಯೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಲೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ನಿಷ್ಟ ನಿರೂಪಣೆಯಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವಿಷಯ ನಿಷ್ಟವಾಗಿ, ಮತ್ತು ಎಷ್ಟು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕಲಾವಿದನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.ಜರ್ಮನಿಯ ರೊಮಾಂಟಿಕ್‌ಪಂಥವು ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಮನಸ್ಸಿನ, ಪ್ರತಿಭೆಯ ಆದರ್ಶೀಕೃತವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಕಲೆ. ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದು ಆದರ್ಶದ ರೂಪ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಆದರ್ಶದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ನಂಬುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. “ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆಯೆಂದು ನಂಬುತ್ತಾ ಬಂದ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ” ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದಾರೆ.ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದು ಜಗತ್ತಿನ ಅನುಕರಣೆಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕರೂಪವೆಂದು ನಂಬುವವರು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅನುಕರಣೆಯ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಆದರ್ಶದ ರೂಪವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವವರು ಪ್ಲೇಟೋನ ಆದರ್ಶದ ರೂಪವನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಆದರ್ಶದ ರೂಪವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾ ಅದು ನಿಜವಾಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ, ಆದರ್ಶವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ ಸಾಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮನುಷ್ಯನ ನಡವಳಿಕೆಗೆ ಅದು ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಕಲ್ಪಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ: (ಇಮಾಜಿನೇಟಿವ್ ರೆಪ್ರಸೆಂಟೇಶನ್)–ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನೇ ಆಗಲೀ, ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಆಗಲೀ ಲೇಖಕನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ “ಮೂಡುವನು

ರವಿ ಮೂಡುವನು – ಈ ಸಾಲು ಬರಿಯ ಸೂರ್ಯೋದಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ವಿವರಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅದು ಕೇವಲ ಬೆಳಗಿನ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ಕವಿಯು ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಕ್ರಮ ಬೇರೆ. ಕುವೆಂಪುಗೆ ಸೂರ್ಯೋದಯವು ಕತ್ತಲಿನ ಜೊತೆಗಿನ ಜಗಳವೂ ಹೌದು. ಕತ್ತಲೆಯೊಂದಿಗಿನ ಜಗಳವು ಸುಂದರವಾದ ಕಲ್ಪನೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯು ನಿಜವಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದಿದ್ದರೆ ಸೂರ್ಯೋದಯ, ಮತ್ತು ಕತ್ತಲೆಯೊಂದಿಗಿನ ಜಗಳಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ವಾಸ್ತವವೇ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕುವೆಂಪು ನಮ್ಮೆದರು ಒಂದು ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದು ಅನಿಸುವುದೂ ನಿಜ. ಅಂದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು "ಕಲ್ಪಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ" ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ರೀತಿಯ ಕಲ್ಪಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸರಳವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ." ಕಲ್ಪಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕುರಿತು ಪ್ಲೇಟೋ ತಳೆಯುವ ನಿಲುವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ "ಕಲ್ಪಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ"ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ರೋಮಾಂಟಿಸಿಸಮ್ನಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು." ಕಲ್ಪಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ"ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನು ಯಾವಾಗಲೂ ದಾರ್ಶನಿಕನಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದು ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ." ರವಿ ಕಾಣದನ್ನು ಕವಿ ಕಂಡ" "ಕವಿಯೂ ಒಬ್ಬ ದಾರ್ಶನಿಕ ನಾಗಿದ್ದಾನೆ." ಇತ್ಯಾದಿ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುತ್ತವೆ. ಕವಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಅವನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅನೇಕವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬಲ್ಲನೆಂದು ರೋಮಾಂಟಿಕರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ.

ಕವಿಯೂ ಒಬ್ಬ ತತ್ವ ಜ್ಞಾನಿಯೆಂಬ ರೋಮಾಂಟಿಕರ ನಿಲುವು ಪ್ಲೇಟೋನಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಏನೋ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಲೇಖಕನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಅದನ್ನು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಕಲು ಮಾಡಿ ಅದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ.ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಸಾಮಾನ್ಯವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೂ ಒಂದು ಆದರ್ಶೀಕರಣಕ್ಕೂ ಒಂದು ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಕಲೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೆಣಿಗೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡಿಸದಿದ್ದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರದಿದ್ದರೆ ನಾವು ಯೋಚಿಸಲೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ವಾಸ್ತವದ ಸಂಗತಿಗಳು ಬಹಳ ಚರ್ಚೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿವೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪಡೆಯುವ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಕುರಿತು ಪ್ಲೇಟೋ ಹೇಳಿರುವ ಮಾತು ಗಮನಾರ್ಹ.ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದು ಕೊಳ್ಳಬಹುದು.ಯಾವುದನ್ನೇ ಆಗಲಿ ನಾವು ಭಾವಿಸುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಎರಡು ಶಕ್ತಿಗಳು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದು ನಾವು ನಡೆಸುವ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅನುಸಂಧಾನ. ಎರಡನೆಯದು ನಾವು ನಡೆಸುವ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅನುಸಂಧಾನ. ಇದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಮ್ಮೆದರು ಇರುವ ಭೌತಿಕ ನಾವು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ

ವಿಧಾನವೂ ಹೌದು. ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ನಾವು ಎಷ್ಟು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೋ ಅಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸುತ್ತೇವೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಇವೆರಡರ ಮಧ್ಯೆ ವಿಭಜನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಲೀ, ಘಟನೆಯನ್ನಾಗಲೀ ನಾವು ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲೆವು ಆದರೆ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲಾರೆವು. ಇದು ನಮ್ಮ ಮಿತಿ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಪ್ಲೇಟೋ ಇದನ್ನು ಕೈಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆಯೂ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಕೆಲವು ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳು ನಮಗೆ ಸರಿಯಾದ ವಿವರವನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ವೈದ್ಯ ವಿಜ್ಞಾನ, ಭೂಗೋಲ, ಪರಿಸರ ವಿಜ್ಞಾನ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಶಾಖೆಗಳು ನಮಗೆ ಸರಿಯಾದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳು ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮೇಯವಿರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಮಗೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡೇ ಜ್ಞಾನರೂಪಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ನೋಡಿ ಮನುಷ್ಯನ ಗುಣವನ್ನು ಅಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಇದು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ.ಕೆಲವು ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ದಿಕ್ಕು ತಪ್ಪಿಸುವುದು ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಮರದ ನೆರಳನ್ನು ನೋಡಿ ಮರದ ಬೇರು ಹೀಗಿರಬಹುದು ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದುವೇ ಸರಿಯೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಅದಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಕಣ್ಣು ಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ರೋಮಾಂಟಿಕರ ನಿಲುವು. ಮನಸ್ಸು ತಳೆಯುವ ನಿಲುವು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಮಾದರಿಯದು ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಪ್ರಮೇಯಗಳು ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಿರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಿರಿಸಿಕೊಂಡು ರೂಪಿತವಾದರೆ ಆಗ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮವು ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎರಡನೆಯ ವಿಧಾನ ಮಾತ್ರ. ಮೂರನೆಯದು ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ, ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಲಭ್ಯವಾಗುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಯುವ ವಿಧಾನವು ಒಂದು ಮುಖವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ವಿಧಾನವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದೂ ಹೌದು. ಇದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಹೇಳಿದೆನೆಂದರೆ ಬರಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಧಾನವು ಮಾತ್ರ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ನಾವು ಯಾವುದನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಾಗಲೀ, ಕಲೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಲು ಹೊರಟರೂ ಅದು ಅಪೂರ್ಣವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಆತ ಮಾಡಲಾರ. ನಿಜವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾತ್ರ ಅವನು ಅನುಕರಿಸ ಬಲ್ಲ. ನಿಜಕ್ಕೂ ಅವನ ಬರವಣಿಗೆಗೂ ಅಂತರವಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ಪ್ಲೇಟೋನ ವಾದ. ಕಾಲ್‌ರಿಜ್ ಕಲ್ಪಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ, ಅವುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದ ಅನುಪಾತ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಗೆ ಭಾಷೆಯ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುವಾಗಲೇ ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ

ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಅಲೋಚನೆ, ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಸಹಜತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಾಗಲೇ ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಮಗೆಲ್ಲರಿಗೂ ಕಲೆಯು ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನ ಅನುಕರಣೆ. ಆದರೆ ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆಯೆನ್ನುವುದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಘಟಕಗಳೇ? ಪಯಣದ ಮೂಲಕ ನಾವು ಮಾಡುವ ಯಾವುದೇ ಗುರುತುಗಳು ಶುದ್ಧ ವಾಸ್ತವದ ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಳಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ನಾವು ಮಾಡುವ ಅನೇಕ ಕೆಲಸಗಳು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳು ಮಾತ್ರ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕಟ್ಟಡಕ್ಕೆ ನಾವು ಬಳಸುವ ಇಟ್ಟಿಗೆ, ಮರಳು ಇವು ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಅವುಗಳಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಾವು ಬಿಟ್ಟಾಗ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿದರೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಾವು ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತೇವೆ. ದೇಶವನ್ನು ಸುಂದರವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ದೇಶವನ್ನು ಸುಂದರವೆಂದು ಕರೆಯುವಾಗ ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧ ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ನಮ್ಮ ಖುಶಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತುಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಟ್ಟಾಗಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಆಯ್ಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಅವರದೇ ಅಭಿರುಚಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ರೋಮಾಂಟಿಕ್ ಯುಗವು ನಂಬಿತು. ಆದರೆ ಇದು ಹೆಗೆಲ್ ಕೂಡಾ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದ. ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ವಿಶೇಷವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತೇವೆಂಬುದನ್ನು ಧೃಢವಾಗಿ ನಂಬುವ ರೊಮಾಂಟಿಕ್‌ಪಂಥವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ವಿಶೇಷವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿತು.ನಿಸರ್ಗದ ವಿವರವನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ಮುಖೇನ ದಾಖಲಿಸುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಕುರಿತ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ರೂಪಕ್ಕೆ ತರಲು ಬುದ್ದಿವಂತಿಕೆಯು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬುದ್ದಿಗ್ರಾಹ್ಯವಾದ ನಿಸರ್ಗದ ರೂಪಕಗಳು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಲು ಅದರದೇ ಆದ ಸವಾಲುಗಳು ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಿವರಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದೊಳಗೆ ಬರುವಾಗ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಆಯವು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಮಿತಿಯೇ ದಾಖಲೆಗೆ ಬರುವಾಗ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮಿತಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಪ್ರಕೃತಿ ವ್ಯಾಪಾರದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ. ಮನಸ್ಸು ಹೊರಗಣ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಕುರಿತಂತೆ ವಿವರವನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವಾಗಲೂ ಇದುವೇ ಮಿತಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಮನಸ್ಸು ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಹೊರಗಣ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಏಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಗ್ರಹಿಸಲಾರದು ಮತ್ತು ದಾಖಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದು. ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಮಿತಿಯಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಕೆಲಸ ಪ್ರತಿಫಲನವಲ್ಲ. ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಅದು ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.ಅಂತರಂಗ ಮತ್ತು ಬಹಿರಂಗವೆನ್ನುವುದರ ನಡುವೆ ಒಂದು ಒಪ್ಪಂದವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಮೈತ್ರಿಯು ಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಎಂದು

ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯವು ನಂಬುತ್ತದೆ.ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾನೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವನ ಮಾನಸಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆ ಮಾತ್ರ.ಎಂ.ಬಿ. ಏಟ್ಸ್ "ದಿ ಸಿಂಬಲಿಸಂ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ" ಹೇಳಿದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು; ಎಲ್ಲಾ ಲೇಖಕರು ಈಗ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಕುರಿತು ಮಾತಾಡದಿದ್ದರೆ ಯಾವ ಮೌಲ್ಯವು ಇಲ್ಲವೆಂಬ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪಿದ್ದಾರೆ. ಎಲ್ಲಾ ಲೇಖಕರು ಅವರು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದ ಒಲವು ಇದ್ದವರಾಗಲೀ, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಅರಿವು ಇದ್ದವರಾಗಲಿ ಅವರಿಗೆ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯು ಕೂಡಾ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಬರಹಗಾರರ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಲೇಖಕ ಯಾವುದನ್ನೂ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರ. ಈ ಹಿಂದೆ ಅನೇಕರು "ಸ್ಫೂರ್ತಿ" "ಭಾವುಕತೆ"ಗಳ ಕುರಿತು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ."ಸ್ಫೂರ್ತಿ"ಯು ವಾಸ್ತವದ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೇ "ಸ್ಫೂರ್ತಿ"ಯಿಂದ ಎಂದು ಹಿಂದೆ ನಂಬಲಾಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ಭಾವುಕತೆಯು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ದೆಸೆಯಿಂದ ಹಾದಿಯು ಬದಲಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹೊರಗಿನ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರೇರಣೆಯು ಮಾನಸಿಕ ಆಲೋಚನೆಯ ಫಲ.ಕವಿಯ ಭಾವನೆಯು ಶೂನ್ಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಭಾವನೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಗುಣವಿಲ್ಲ. ಚಕ್ರವು ಉರುಳುವುದು, ಸರಕಾರವನ್ನು ನಡೆಸುವುದು, ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದು ವಿನಾ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಇವೆಲ್ಲದರ ಹಿಂದೆ ಭಾವನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಕಾರಣಗಳು ಬೇರೆ. ಪದ್ಯ ಬರೆಯಲು ಇರುವ ಕಾರಣ, ಭಾವಗೀತೆಯನ್ನು ಬರೆಯಲು ಇರುವ ಕಾರಣಗಳು, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಬರೆಯಲು ಇರುವ ಕಾರಣಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ –ಅಷ್ಟೇ.ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿತವಾಗುವ ಭಾವನೆಗಳೆಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಕನ್ನಡಿಯಂತೆ ಪ್ರತಿಫಲನದ ರೀತಿಯ ಪ್ರಕಿಯೆಯಲ್ಲ. ಅದು ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಕಿಯೆ ಮಾತ್ರ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿನ ಭಾವನೆಗಳು ಎಂದರೆ ಅದು ಸಂತೆಯೊಳಗಿನ ಕಿರುಚಾಟವೂ ಅಲ್ಲ. ಜಗತ್ತಿನ ಅನೇಕ ಅಂತಸ್ಥ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಅದು ರೂಪ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಲಯಗಳು ಹೊಸತೊಂದು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೇ ಕವಿತೆಗಳು ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿತೆಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಬರಿಯ ನಿಜಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹೊಸ ವಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ.ಕವಿಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎರಡೂ ನಾಗರಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಕವಿಗಳು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಕರ್ತೃಗಳು ಎಂದು ಪಿ.ಬಿ. ಶೆಲ್ಲಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾವಿದರು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಮುಖೇನ ಸೆರೆಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಕವಿಗಳು ಶಾಸಕರಂತೆಯೂ; ಪ್ರವಾದಿಗಳಂತೆಯೂ ವರ್ತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಕವಿಗಳ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿಗಳು ಕೇವಲ ಹೊಸ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅವರು ಅದನ್ನು ಭವಿಷ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾಣಿಕೆಯಾಗಿ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಕವಿಗಳು ಹೊರಗಣ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ

ಭಾಗವಹಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವುದು – ಈ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ 'ಕಾಲ' 'ಸ್ಥಳ' 'ಸಂಖ್ಯೆ'ಯೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಲೇಖಕರ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರ ಗುಣವು ಅವನ ಜೀವನ ಸತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವತ್ತೂ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಸೀಮಾರೇಖೆ ಎಂಬುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯವು ಹೊರಗಣ ಜಗತ್ತಿನ ನಗ್ನ ಸೌಂದರ್ಯದ ದ್ಯೋತಕ. ಯಾವತ್ತೂ ಇದನ್ನು ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ಹೊರಗಣ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವುದೆಂದರೆ ಅದರ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತ ಮುಖಾಂತರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದು. ಹಾಗೂ ಕವಿಯ ಆಲೋಚನೆಯೆನ್ನುವುದು ರೂಪಗಳ ಆಚೆಗಿರುವಂಥದ್ದು. ಕವಿತೆಯೆನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಭಾವವೆನ್ನುವುದು ಇರುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕ್ಷಣದ; ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮನಸ್ಸಿನ ದಾಖಲೆ. ಕವಿಗಳು ಅದನ್ನು ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವಿಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದು ಹಳೆಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅದರ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಳೆಯದನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಗೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಜ್ಞಾನ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಬದಲು ಮಾಡಿತೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಪಲ್ಲಟ ಮಾಡಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಲೋಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳ: ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾದವು. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಪ್ಲೇಟೋ ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲರನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು: ಪ್ಲೇಟೋನ ವಾದವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನಾವು ಹೀಗೆ ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರ. ಅವನು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಆದ್ಯತೆಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಧಿಕೃತತೆಯು ಅವನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಅಲೌಕಿಕ ಎಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವರ್ಗ ಮಾಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಬೇರೆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಪ್ಲೇಟೊ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದು ಸತ್ಯವಾಗಿದೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಜಗತ್ತನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗೆ ಒಂದೇ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ಲೇಟೊ ಯಾವುದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಇದೆ ಅದು ಸತ್ಯವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಸದ್ಗುಣ ಮತ್ತು ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದು ತರ್ಕ ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಸಂಖ್ಯೆ, ತರ್ಕ, ಜ್ಞಾನ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತವೂ ಆಗಿದ್ದವು.

ದೆರಿಡಾ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮಾತೆಂಬುದು ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಹತ್ತಿರುವಿರುವ ಮಾಧ್ಯಮವಾದರೆ, ಬರವಣಿಗೆಯೆನ್ನುವುದು

ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಂಶಿಕವಾದ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದು. ಬರವಣಿಗೆಯಾಚೆಗೂ ಆಲೋಚನೆಯಿರುತ್ತದೆ. 'ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆಯೆನ್ನುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಬರುವ ಪ್ರಮುಖವಾದ ತೊಡಕು ಕೂಡಾ ಇದೇ. ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾಗವಾಗಿದೆಯೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೂ ಅದು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅದರ ಹೊರತಾಗಿಯೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಕೂಡಾ (ಭಾರತೀಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದವೆಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣ) ಅರ್ಧ ಸತ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ 'ಸಂಸ್ಕೃತಿ', 'ಲಿಖಿತಸಂಸ್ಕೃತಿ'ಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ಹೊರಟರೆ ನಮಗೆ ಸಿಗುವ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು 'ಮೂಲದ ಸಮೀಪ ಹೋಗುತ್ತೇವೆಯೆಂದು, ಭಾವಿಸಿದರೂ ನಾವು ಆಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕಲ್ಪಿತ ಪುರಾಣವಾಗುವ ಅಪಾಯವು ಪ್ರಾಯಶಃ ಹೀಗೆಯೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಅನಂತರ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಯು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯು ಕಾಣಿಸಿತು. ಅದರಲ್ಲಿ ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿದವು. ದುರಂತ ಮತ್ತು ಕಾಮಿಕ್ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ಬಂದಿತು. ವಾಸ್ತವದ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಬೇರೆಯಾದವು. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ನಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬರಹದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ವಾಸ್ತವ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದರ ದ್ವಂದ್ವವಿದೆ. ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕಥನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬಂದಿದ್ದು ಲೇಖಕರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು,. ನೀಶೆಯು ಹೇಳಿದ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು: ಅವನು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಮಾರಕ, ಪ್ರಾಕ್ತನ,ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ರೂಪಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಕೂಡಾ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಬೇರೆಯಾದವು. ಕಥನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾದವೋ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಜೀವನದ ಚಿತ್ರಣಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದವು. ನವೀನ ವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಇವೆ ಆಗಿವೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗವು ಭಾಷಿಕ ಯಜಮಾನಿಕೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳೀಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಎನ್ನುವುದು ಬರೀ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇತ್ತು ಬಹುತೇಕ ರಾಜರು ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಮಾನ್ಯ ಮಾಡಿದರು. ಇದರಿಂದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುವಂತೆ ಆಯಿತು. ಅನೇಕ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸೂತ್ರಗಳು ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಇದು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಕಾರಣವು ಆಗಿದೆ. ಕ್ರಿಶ ಎರಡನಡಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೀಮಾಸೆಯ ಸೂತ್ರಗಳು ಬಂದವು. ಜೈಮಿನಿಯ ಪೂರ್ವ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಅಧ್ಯಾಯ 5

ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೃಜನೇತರ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ನಾವು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಕವಿಯೊಬ್ಬನ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕಾರವೆಂದೂ, ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಂಶೋಧನೆ, ವಿಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಸೃಜನೇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ, ಅದು ವಿಶೇಷವಾದುದು ಎಂತಲೂ ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಜನ್ಯವಾದುದು ಮತ್ತು ಸೃಜನೇತರ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪಾಂಡಿತ್ಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಬರುವಂಥದ್ದು ಎಂಬಂಥ ಅಪಕಲ್ಪನೆಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ತುಂಬಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರೆಂದು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಂಡವರು ಸೃಜನೇತರವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆ, ವೈಚಾರಿಕತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಣ್ಣ ಗುಮಾನಿಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದಿನ ನಮ್ಮ ಪಂಪನಂಥ ಹಿರಿಯ ಕವಿಗಳೇ ವೈಯಾಕರಣಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ತಾರ್ಕಿಕರನ್ನು ಬೈದು ಹಂಗಿಸಿದ್ದೂ ಇದೆ. ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಆಕರವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸೃಜನಶೀಲ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆ, ಅನಂತರ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ, ಅಭ್ಯಾಸ, ಶಕ್ತಿ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಲೋಕಾನುಭವ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಈ ರೀತಿಯ ಪದಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಈ ರೀತಿಯ ಅರ್ಹತೆಗಳು ಸೃಜನೇತರ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಂತಿದೆ. ಆದರೆ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನಾದವನಿಗೆ ಪ್ರತಿಭೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅರ್ಹತೆಯಾಗಿರುವಂತೆಯೇ, ಪ್ರತಿಭೆಯು ಕವಿಗಿರುವ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿಯೆಂದೂ ಪರಿಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕವಿಯ

ಮನಸ್ಸು ಎಂಬುದು ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತವಾದುದು. ಅದೊಂದು ಬಗೆಯ ಹೊಳಹು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಬಹುತೇಕ ಹೇಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಗಿರುವ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭೆಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಕವಿಗಿರುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಯಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಅವನು ಹೊಸ ಹೊಸದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆಂದೂ, ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಈ ಶಕ್ತಿಯು ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾ ಬರಲಾಗಿದೆ. ಈ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಕಾಣುವುದು ವಿಪರ್ಯಾಸದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಷೆಲ್ಡನ್ ಪೊಲಾಕ್ ಅವರ ನಿಲುವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಬರವಣಿಗೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಕರೆಯುತ್ತೇವೋ ಅವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮೌಲ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಸಂಯೋಜಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಪದಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ಕಷ್ಟವೆ ಸರಿ. 'ಕೃತವಾದುದು ಕೃತಿ', 'ಸೃಷ್ಟಿಯಾದುದು ಸೃಜನ', 'ಕವಿಯಿಂದ ರಚಿತವಾದುದು ಕಾವ್ಯ'. ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದವೂ ಅದರ ಮೂಲವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮತ್ತು ಚಹರೆಯನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಪದಗಳು ಮೂಲದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಭೇದಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಮೌಲ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಕಾರಣಗಳಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಮೌಲ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೇ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಉಂಟಾಗಿವೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಉದಾ: ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆರಡೂ ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕವಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತನೆಂದು ಬಹಳ ಸುಲಭವಾಗಿ ಈಗ ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. 'ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಪ್ರತಿಭೆ', 'ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಮನಸ್ಸು', 'ಸೃಜನಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆ' ಮುಂತಾದ ಪದಗಳನ್ನು ನಾವು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯಿಲ್ಲದೇ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಬಳಸುವಾಗ ಆಯಾ ಪದಗಳು ಮತ್ತು ಅವು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತೇವೆ.

'ಸೃಜನಶೀಲವಾದುದು' ಎಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾಕೆ ಬಳಸಲಾಯಿತು, ಎಂಬುದನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿಯೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆಂಬ ಎರಡೂ ಪದಗಳು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದವು. ಈಗಾಗಲೇ ಅನೇಕರು ಈ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಎನ್ನುವುದು 'ನವ್ಯ ನವೋನ್ಮೇಶ ಶಾಲಿನಿ' ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲವಾದುದು ಎಂದು ಅನೇಕರು ಹೇಳಿದರಾದರೂ, 'ನವ ನವ ಉನ್ಮೇಶ ಶಾಲಿನಿ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಎಂಬ ಪದವು ಪ್ರಾಯಶಃ ಹೆಚ್ಚು, ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿರುವುದು ಕನ್ನಡದ ನವೋದಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿರುವ "Creativity" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ತರಲಾಯಿತು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರವಾದವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು.

ಯುರೋಪಿನ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥಗಳು ಬಂದವು. ಅಲ್ಲಿಯ ತನಕ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಮಹತ್ವ ಇದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ. ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆಯನ್ನು ಹೊಸದೊಂದು ಮಾದರಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿದ ಕಾಲವದು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯು ಹೊಸದೊಂದರ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಹೊಸದೊಂದು ಸಂದರ್ಭದ ಸೃಷ್ಟಿಯೆಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಹೊಸತಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೊಸತೊಂದು ಅರ್ಥವು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯಿತಾದರೂ, ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆಂಬುದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ಒತ್ತು ಬಿದ್ದಿರುವುದು ಸಹಜ ಕೂಡಾ.

ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳೂ ಕೂಡಾ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಏನು? "ರಸಾತ್ಮಕವಾದುದು ಕಾವ್ಯ", "ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ ಧ್ವನಿ", "ರೀತಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ" ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳೆಲ್ಲವೂ ತಮ್ಮ ವಾದಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದಿಡುತ್ತವೆ. ರಸಾತ್ಮಕವಾದ ಯಾವುದೇ ವಾಕ್ಯವೂ ಕಾವ್ಯವಾಗಬಲ್ಲುದು ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡಿ. ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಅನ್ವಯವಾಗುವುದು ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ರಸದ ಪರಿಣಾಮಗಳೂ ಬೇರೆ. ಬರಿಯ ವಾಕ್ಯವೊಂದು ರಸಾನ್ವಿತವಾದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಕವಿಯೆಂಬ ವಿಶೇಷ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಜನ್ಯವಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಧ್ವನಿ, ರೀತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲವೂ. ಹೀಗಾಗಿ ರಸಾತ್ಮಕವಾದ, ಧ್ವನಿಪೂರ್ವಕವಾದ, ಹೇಳುವ ರೀತಿಗನುಸಾರವಾದ ಯಾವುದೇ ವಾಕ್ಯವೂ ಕಾವ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆಯೆನ್ನುವುದಿಲ್ಲ. ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಒಂದು ಕಡೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಆದ್ದರಿಂದ ಕ್ರಾಂತಿ ದರ್ಶಿಯಾದ ಕವಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಆಲೋಚನೆ, ಅನುಭವ ಇವುಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯರ ಮಂದಗಾಮಿಯಾದ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಅತಿ ಪರಕೀಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಕವಿ ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಏನೇನೂ ಸಂಬಂಧವಿರದಂತೆಯೂ ತೋರಬಹುದು". ಕವಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಶಕ್ತಿಯಿದೆಯೆಂದೇ ಕುವೆಂಪು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. "ಕವಿಯ ತೃತೀಯ ನೇತ್ರದಿಂದ ನೋಡುವನು. ನೋಡಿ ಕಲಿಸುವನು. ಭೂತಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜನರಿಗೆ ಜಗವು ರಾಗಮಯವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಅಂದುಕೊಳ್ಳುವ ರೂಢಿಯೊಂದುಂಟು. ಭವಿಷ್ಯತ್ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜನರಿಗೆ ಜಗವು ಆನಂದಮಯವಾಗಬೇಕೆಂದು ಕವಿಯು ಹವಣಿಸುತ್ತಿರುವನು. ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯೂ, ದರ್ಶನವೂ ವೃತ್ತಿಯೂ, ಭೋಗವೂ ಎಲ್ಲವೂ ಅಲೌಕಗಳೆಂದು ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು" ಎಂದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು 'ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಕಾವ್ಯ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಯಾವ ಮಾತುಗಳೂ ಮೂಲತಃ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪದಗಳಲ್ಲ.

ಇಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ 'ಅನುಕರಣೆ' ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಗ್ರೀಕ್‌ನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನ ಮೊದಲು ಶುರುಮಾಡಿದ ಪ್ಲೇಟೋ ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲರು 'ಅನುಕರಣೆ'ಯೆಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ

ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಒಡಮೂಡಿರುವ ಈ ಪರಿಭಾಷೆಯು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿತು. ಗ್ರೀಕ್‌ನಲ್ಲಿ 'ಮೈಮೆಸಿಸ್' ಎಂದರೆ (Mimesis) ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದು ಅಥವಾ ಯಾವುದೋ ಒಂದರಂತೆ ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಇದು ನರ್ತಕರಿಗೆ, ಹಾಡುಗಾರರಿಗೆ, ಸಂಗೀತ ತಜ್ಞರಿಗೆ, ಚಿತ್ರ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ, ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇವರು ಇನ್ನು ಯಾವುದನ್ನೋ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧೀಕರಣವನ್ನು (Representation) ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದು ಹೀಗೆ:

ಅನುಕರಣೆಯೆನ್ನುವುದು ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಅವರ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಸಹಜವಾಗಿ ಒಡಮೂಡಿ ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನೇ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ತುಂಬಾ ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯ ಕಲಿಯುವುದು ಕೂಡಾ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದಲೇ. ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಅನುಕರಣೆಯ ಅಂಶವು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ಅನುಭವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಸತ್ತ ದೇಹದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು; ಕೊಳಕು ಪ್ರಾಣಿಯ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನೀಡುವುದೆಂದರೆ, ನೋವಿನ ವಿಷಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲೊಂದು ವಿಷಾದವಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ರೀತಿಯ ವಿವರಣೆಗಳು ಒಂದು ಘಟನೆಯ ವಿವರಣೆಯಾಗಬಹುದು ಅಷ್ಟೇ. ಈ ರೀತಿಯ ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಕಲಿಯುವುದು ಬಹಳವಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಕಲಿಯುವಾಗ ಖುಷಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಕೇವಲ ಒಬ್ಬ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಲೆಯು ಕಲಿಯುವ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ವಾಸ್ತವವೊಂದನ್ನು ಕಲೆಯು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಹೊರ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆಯೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಅನುಮಾನವೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನು ಹೊರ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದನು ಅನುಕರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾವು ಹುಡುಕುತ್ತೇವೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಸ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಶಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರತಿಭೆಯಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುವವರು ವಾದ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿಭೆಯು ನವ ನವ ಉನ್ಮೇಶಶಾಲಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಹೊಸದನ್ನು ಕಾಣುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ಇದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕವಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದುದಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇರುವ ಕೌಶಲ್ಯವೇ ಪ್ರತಿಭೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಅನುಕರಣೆ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಗೆ ವಿಶಾಲವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದೆ. ಪ್ಲೇಟೊ ಕೂಡ ಅನುಕರಣೆಯೆಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದು ಈ ಮೊದಲೇ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಆತ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಂಡ ಮೇಲೆ. ಆತನದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, "ದೇವರು ಜಗವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ; ಕೆಲಸಗಾರರು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ

ಜಗವನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಂಡರು. ಕಲಾವಿದರು ಅದನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದರು". ದೇವರಿಗೆ ಅನೇಕ ಭಾರವನ್ನು ಹಾಕಲಾಯಿತು. ಅವನು ನಮ್ಮನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಎಂಬ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಗಂಡು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಮಕ್ಕಳು ಆದರು ಎಂಬುದನ್ನೇ ಅನೇಕರು ಒಪ್ಪಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಥಿಯಾಲಜಿಗೂ ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಅನೇಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಥಿಯಾಲಜಿಯಲ್ಲಿ ದೇವರು ಕೇಂದ್ರ ಆದರೆ ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಸಮಾಜ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದೆ. ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಮಿತಿಯನ್ನು ಹೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ ಪ್ಲೇಟೋ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನುಕರಣೆಯು ಆಲೋಚನೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಿಂದ ಕರೆದಿದ್ದೇವೆ. ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನವುದು ದೈವದ ಕೃಪೆಯಿಂದ ಬಂದಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಅನುಕರಣೆಯು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಸೆನ್ಸಾರ್‌ಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಆತನ ವಾದ. ಲೇಖಕನೊಬ್ಬ ಅನುಕರಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನ ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ 'ಅನುಕರಣೆ'ಯು ಬರವಣಿಗೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದುರ್ಬಲವಾದ ಕೊಂಡಿಯಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ 'ಸ್ವಂತ' ಆಲೋಚನೆಗಳೂ ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಹೊರಗಿನ ವಸ್ತುಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಳಾಗುತ್ತವೆ. ಪ್ಲೇಟೋನಿಗಿಂತ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಅನುಕರಣೆಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಕಲಿಕೆಯ ಕ್ರಮವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅನುಕರಣೆಯು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ಅಳವಡಿಕೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯವು ಒದಗಿಬರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಜರುಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರ ವಿವರಿಸುವುದು ಲೇಖಕನ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಯಾವುದು ಜರುಗಬಹುದೋ ಅದನ್ನೂ ಕವಿಯು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಭವಿಷ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ನಡೆದು ಹೋದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಗಮನ ಕೊಟ್ಟರೆ ಕಾವ್ಯವು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದರ ಕಡೆಗೆ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಗಮನವೆಂದರೆ ಇಷ್ಟೇ; ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ನಿಸರ್ಗ ಸಹಜವಾದುದರ ಕಡೆಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಡುವುದಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಗುಣವಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಘಟನೆ ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾದರೆ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹಾಗಲ್ಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕಾವ್ಯದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೆ, ಪ್ಲೇಟೋ ಕಾವ್ಯ ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಅನಾಹುತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡಿದ. ಸಮಗ್ರ ಸತ್ಯವನ್ನು ನಕಲಿ ಮಾಡುವ ಕಾವ್ಯದ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಪ್ಲೇಟೊ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಕಲಿಕೆಯ ಒಂದು ಕ್ರಮವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿದರೆ ಪ್ಲೇಟೊ ಅದಕ್ಕಿಂತ ವಿರುದ್ಧವಾದುದನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ವಕಾಲತ್ತು ನಡೆಸಿದ್ದ. ಇಬ್ಬರೂ ಭಿನ್ನದಿಕ್ಕಿನ ಯೋಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದರು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉನ್ನತಮಟ್ಟದ ಕಲಿಕೆಯ ಕ್ರಮವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೆ, ಪ್ಲೇಟೊ ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ದೈವತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದ. ಪ್ಲೇಟೋನ ಪ್ರಕಾರ ಆಲೋಚನೆಯೇ ದೈವತ್ವದ ಪ್ರತೀಕ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸತ್ಯ, ಅದನ್ನು ಮನುಷ್ಯ

ಗ್ರಹಿಸಲು ಕ್ರಮ ಹಾಗೂ ಅನೇಕ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸಿ ಅದನ್ನು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ 'ಅನುಕರಣೆ'ಯೆಂಬುದೇ ಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆಯೆನ್ನುವುದು ಅಲ್ಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಬಳಸಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ನಿಲುವುಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಅನ್ವಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದವು ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಾಗಿಯೂ ಓದಲಾಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಚಿಂತಕರು ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸಿದ ಕ್ರಮಗಳು ಬದಲಾದವು. ಕಲೆಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ರೂಪಗಳು ಬದಲಾಯಿತು. ಈ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆಯೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಅಂತಸ್ಥವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಹೊರಗಡೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದಲ್ಲ. ಇದು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಪರವಿರುವ ಚಿಂತಕರಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು. ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಇದು ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಅಂತಸ್ಥವಾದ 'ನಿಜ'ವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು. ಇದು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಮತಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದುದು. ಇದು ಏನು ಮಾಡಿತೆಂದರೆ ಕಲೆಯು ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಮನದ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ. ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಕಲೆಯ ಮರ್ಮವೆಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೂ, ಮನುಷ್ಯನ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಸೌಂದರ್ಯವಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. 'ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ' ಎನ್ನುವುದೇ ಕಲೆಯ ಗುರಿಯೆಂಬ ವಿಚಾರಧಾರೆಯು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೆ. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಆಂತರ್ಯವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಅನಂತರ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗೆ (Classicism) ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಕವಿಯು ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅವನ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಬರಹದ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮ.

ಬರಹದಲ್ಲಿ ತಾನು ಓದಿದ್ದು ಮತ್ತು ತಾನು ಅನುಭವಿಸಿದ್ದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅವನು ಅವನು ಮಾಡುವ ಸಂಯೋಜನೆಯೂ ಹೌದು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ಅನ್ವಯವನ್ನು ಕೂಡಾ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಇದರನ್ನು ಯಾವುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಚುಲ್ಲಿ ಬರೆದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವು ಅವನಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ 'ಕಲೆಯೆಂಬುದು ನಿಸರ್ಗದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ' ಎಂದು ಕರೆದ. ಆದರೆ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ನೈತಿಕಗೊಳಿಸಿತು. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿತು. 'ನಿಸರ್ಗದ ಆರಾಧನೆ', 'ನಿಸರ್ಗದ ಶಕ್ತಿ', 'ನಿಸರ್ಗಕ್ಕಿರುವ ಆಂತರಿಕ ಸೌಂದರ್ಯ' ಮುಂತಾದವುಗಳು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದವು. ನಿಸರ್ಗವೇ ದೈವ ಕೃಪ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆನ್ನುವುದು ಆಂತರಿಕ ಒತ್ತಡವೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಿರುವುದು; ನಿಸರ್ಗವು ದೇವರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು, ಕಲೆಯು ಮನುಷ್ಯರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು ಎಂದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಕಲೆಯು ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಹೊರತಾದುದಲ್ಲ. ನಿಸರ್ಗದಿಂದಾಚೆಗೆ ಸರಿದು

ಹೋಗುವ ಶಕ್ತಿಯು ಕಲೆಗಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಅಂತಿಮವಾದ ಗುರಿಯೆಂದರೆ ನಿಸರ್ಗದ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲರು ಇಬ್ಬರು: ಒಬ್ಬ ದೇವನಾದರೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕವಿ. ಇದು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಮಾತುಗಳು. ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು.

1. ಸಿಡ್ನಿಯು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ, ಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನದ ಅವಿಷ್ಕಾರಗಳು ನಿಸರ್ಗದ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿವೆ. ಜ್ಯೋತಿಷ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ವೈದ್ಯವಿಜ್ಞಾನ, ವ್ಯಾಕರಣ, ಚರಿತ್ರೆ, ಕಾನೂನು ಮುಂತಾದವುಗಳು ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಹೊರತಲ್ಲವೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಒಂದು ಅಲೌಕಿಕ ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಜಗತ್ತು ಮಿತಿಗಳಾಚೆಗಿನದು. ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನ ಶಕ್ತಿಯಿದು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹೊಸದೊಂದು ಸತ್ಯವನ್ನು ಕವಿಯು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆಂದರೆ ಇದುವೇ ಎಂದು ಸಿಡ್ನಿಯ ವಾದ. ಸೃಜನಶೀಲತೆ–ಯೆಂಬುದೊಂದು ಶಕ್ತಿ. ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆಯ ಜಗತ್ತು. ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವಾದ ಕಾವ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕವಿಯೇ ಸಾರ್ವಭೌಮ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್ 'ಮೆಟಿಯರಿಲಿಸ್ಟ್ ಕಾನ್‌ಸೆಪ್ಶನ್ ಆಪ್ ಹಿಸ್ಟ್ರಿ (Materialist Conception of History) (1840)ಯಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯ (Classical Literature) ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಆರ್ಥಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಮೂಲಮಾನ ದಂಡವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಅಥವಾ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವಾಗ ಆರ್ಥಿಕ ಸಂರಚನೆಯು ಅದರ ಮೂಲಭೂತ ತಳಹದಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.
2. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ – ಲೇಖಕ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ಅಥವಾ ಸಂಹಿತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ.
3. ಮೂರನೆಯದು – ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯೆನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಲೇಖನ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.
4. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ, ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಸಂಬಂಧವೆನ್ನುವುದು ಭೌತಿಕ ಜೀವನಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಇದು ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಜೀವನ ಕ್ರಮದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ.
5. ಮೊದಮೊದಲು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಮೇಲುರಚನೆ ಮತ್ತು ಬುಡರಚನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಆರ್ಥಿಕತೆ; ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿರುವ ಆರ್ಥಿಕ ರಚನಾಕ್ರಮ ನಡುವಣ ಅಂತರ್ಗತ ಸಂಬಂಧಗಳೇ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬಂದವು. ಇದರಲ್ಲಿ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ

ಇದೆ. ಈ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಏಂಗೆಲ್ಸ್‌ರು ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕತೆ; ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕತೆ; ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕತೆ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರು. ಈ ಸೂಚನೆಗಳು ತುಂಬಾ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದವು. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬೇಕು – ದ್ವಂದ್ವಮಾನ ಭೌತವಾದದ ಪ್ರಕಾರ – ಇಡಿಯ ಸಮಾಜವನ್ನು ಒಂದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಾಸ್ತವ (Objective Reality) ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌತವಾದದ ಮುಂದುವರಿಕೆಯೇ ದ್ವಂದ್ವಮಾನ ಭೌತವಾದ. ಇದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌತವಾದದ ನಿಯಮಗಳು ಮಾನವ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌತವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಗ ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸಿದನೋ ಅದೇ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮವು ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಮುಖ್ಯವಾದವು.

1) ಆರ್ಥಿಕತೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ.

2) ಆಯಾ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಯಮ ಸಂಹಿತೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ.

3) ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಯ್ಕೆಯ ಮಾನದಂಡ.

1859ರಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಆರ್ಥಿಕ ತಳಹದಿ ಮತ್ತು ಮೇಲುರಚನೆ (Super Structure)ನ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂವಾದಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ, 'ಭೌತಿಕ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಸಂಬಂಧವು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಭಾವವು ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಜೀವನಕ್ರಮವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಉತ್ಪಾದನಾ ಸಂಬಂಧದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನಾವಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಬಂಧವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮೇಲುರಚನೆಯಾದರೆ ಆರ್ಥಿಕತೆಯು ಬುಡರಚನೆ, ಯಾವಾಗ ಬುಡರಚನೆಯು ಬದಲಾಗುವುದೋ ಆಗ ಮೇಲುರಚನೆಯ ರೂಪವು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಮೇಲುರಚನೆಯೆನ್ನುವುದು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಬದಲಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ಬದಲಾಗುವುದು ಆರ್ಥಿಕ ಸಂರಚನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ. ಹೀಗಾಗಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ – ಚರಿತ್ರೆಯ ಗತಿಶೀಲತೆಯ ನಿಜವಾದ ಅನ್ವಯವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಚರಿತ್ರೆಯ ನಿಜವಾದ ಅಂಶಗಳು ಮೇಲುರಚನೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುವ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ಇದರ ಅರ್ಥ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿವಿಡಿಗಳನ್ನೇ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಆರ್ಥಿಕತೆಯೆಂಬ ಬುಡರಚನೆಯು

ಮೇಲುರಚನೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದ ಕ್ಷಣ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಎಲ್ಲಾ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ತಕ್ಷಣವೇ ಬದಲಾಗುವುದು ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಒಂದು ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ: "ಅದ್ಭುತ ಅಥವಾ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಭೌತಿಕವಾದ ತಳಹದಿಯೊಂದಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಸಂವಾದವನ್ನು ನಡೆಸಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕ ಸಂವಾದಕ್ಕಿಂತ ಮಾನಸಿಕ ಸಂವಾದವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುತ್ತದೆ".

ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆಂದರೆ ಅದು 'ಕಲ್ಪನೆ' 'ಪ್ರತಿಭೆ'ಯೆಂಬ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಸಂಜನಿತವಾದುದು. ಈ ರೀತಿಯ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಕನ್ನಡದ ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ ಕ್ಲೀಷೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದವು. ಪ್ರತಿಭೆಯೆನ್ನುವ ಪದವನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡರೂ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾಯಿಸಲಾಯಿತು. ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದ ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಕೊಡಲಾಯಿತು. ಶೆಲ್ಲಿಯ "ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆ'ಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಫಿಲಿಪ್ ಸಿಡ್ನಿಯ ವಿಚಾರಧಾರೆಗೂ ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಶೆಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆಯ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವೊಂದು ಹೀಗಿದೆ. "ಬಾಹ್ಯ ಮತ್ತು ಆಂತರಿಕ ಚಹರೆಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪರಿಕರವಿದ್ದಂತೆ". ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆನ್ನುವುದು ಮನುಷ್ಯನ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಜನ್ಯವಾಗುವಂಥದ್ದಲ್ಲ. ಶೆಲ್ಲಿಯು ಇದನ್ನು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಿಂಥೆಸಿಸ್ (Synthesis) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆ ಅದರ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಒಳಪಡುವ ವಸ್ತುಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಲೇಖಕನೂ ಜೀವನ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೋ ರೂಪಕವಾಗಿಯೋ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಶೆಲ್ಲಿಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಸತ್ಯವು ನೇರವಾದ ಅನುಕರಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೋಲರಿಜ್ ಕೂಡಾ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ವಾದವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಈತ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಉನ್ನತ ದರ್ಜೆಯ ಪ್ರತಿಭೆಯೆಂದು ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈತನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆಂಬ ಅರ್ಥದ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಳಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಕಲೆಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಔನ್ನತ್ಯದ ಪ್ರತೀಕವೆಂದು ಅದು ಶೋಧಿಸುವುದು ವಸ್ತುವಿನ ಅಂತರಾತ್ಮವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯನ ಇನ್ನಿತರ ಶಿಸ್ತಿಗಿಂತ ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಮಹತ್ತ್ವದ್ದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ ಅಥವಾ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಗಿಂತ ಕತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುವುದು, ಅದರ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ದೆಸೆಯಿಂದ ಅಂದರೆ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ವಸ್ತುವಿನ ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು; ಉನ್ನತವಾದ ವಾಸ್ತವವನ್ನು (Superior Reality) ಸೆರೆಹಿಡಿಯುವ ಮೂಲಕ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಕೋಲ್‌ರಿಜ್ ಮುಂತಾದವರ ತಿಳುವಳಿಕೆ. "ಯಾವುದು

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಿಜವಾದ ಘನವಾಸ್ತವವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಆತಂಕಕಾರಿಯಾದ ವಿಷಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾದ ವಾಸ್ತವಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮಿಗಿಲಾದ ವಾಸ್ತವವೊಂದು ಹೊರಗಣ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ಪ್ಲೇಟೋ ಕಲೆಯನ್ನು ಸಕಾರಣವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಲೇಖಕರು ತಿರುಗಿಸಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಯಾವುದು ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಹಾಜರಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿಯೂ ವಾಸ್ತವವಿರಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಹಾಜರಾದುದು ಅಥವಾ ನಮ್ಮೆದುರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರ 'ನೈಜ ಸತ್ಯ'ವೆಂದು ಕರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹಾಜರಾಗಿರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ವಸ್ತುರೂಪವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಿಡ್ನಿಯಾಗಲೀ, ಕೋಲ್‌ರಿಜ್ ಆಗಲೀ ಹೇಳುವ ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುನ್ನತವಾದ ಸತ್ಯ ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವವು ಹಾಜರಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು ಕಷ್ಟ. ಲೇಖಕನೊಬ್ಬ ಸಮಗ್ರ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸರಿ? ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಬರೆಯುವುದೆಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನೂ ಹೇಳಿದಂತೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಕಲಾವಿದನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದು ಒಂದು ನೆಪ ಮಾತ್ರ ಹೊರತು ಅದನ್ನೇ 'ಉನ್ನತ ಸತ್ಯ' (Superior Reality) ಎಂದು ಕರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಕವಿಯು ಸೂರ್ಯ ಕಾಣದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಹೇಳಿಕೆ. ವಾಸ್ತವ ಜೀವನದ ಅಥವಾ ಜಗತ್ತಿನ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ನಂಬಿರುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆಯೆಂದರ್ಥ. ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ಕವಿಯು ಜಗತ್ತನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸಂಯೋಜಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಮೌಲ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾತ್ರ.

ಸಾರ್ತ್ರೆ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಹಾಗೂ ಇಂದ್ರಿಯಗೋಚರ ವಿಷಯಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಆ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೇ ಸ್ವಪ್ರಜ್ಞವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಸಾರ್ತ್ರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಭರವಸೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೆ ಯೋಚಿಸಬೇಕು–ಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಹಾಗೇ ಕಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗದ ನಡುವೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಮನುಷ್ಯರು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಮಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಆಗುವಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದೆ. ಹಾಗೇ ನಮ್ಮ ದೇಹವು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಸ್ವತಂತ್ರವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ. ಕಲೆಯು ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಬರವಣಿಗೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ವಿಮಾನಯಾನವಿದ್ದ ಹಾಗೆ. ಕೆಲವರಿಗೆ ಬರವಣಿಗೆ ಎಂದರೆ ಘೋರ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರಿಗೂ ಬರೆಯಲು ಅವರದೇ ಕಾರಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಆ ಕಾರಣಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಬರವಣಿಗೆ ಎಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಯುದ್ಧವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ನಾವು ಅನೇಕರು(ಲೇಖಕರು) ನಿಜವಾದ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಮಾಡಲಾರದೆ

ಬರವಣಿಗೆ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುತ್ತೇವೆ. ಇದು ನಮ್ಮ ನಿಜ. (Reality) ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಏಕಮುಖವಾದುದಲ್ಲ ಅದು ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಾರ್ತ್ "ಬಹುವಿಧದ ಸಂಬಂಧ"ವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಮ್ಮ ಬರಹಗಳು ಕೂಡಾ. ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆಯಲಾರವು. ಕಲೆಯು ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಸಕ್ತಿ. ನಾವೆಲ್ಲಾ ಕಲೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಭೌತಿಕ ಆವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ. ಕಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗಕ್ಕೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯ ದ್ಯೋತಕವೂ ಹೌದು. ಕಲೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಸ್ವರೂಪವು ಇರುವುದು ಅದರ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಕಲೆಗೆ ತಾತ್ವಿಕತೆ, ಅನುಭವ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಕಚ್ಚಾ ಸಾಮಾಗ್ರಿಗಳು ಇದ್ದಂತೆ. ಆದರೆ ಅವು ಉತ್ಪಾದನೆಯಾಗುವುದು ಭಾಷೆ, ಉದ್ದೇಶ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಂದ ಕಲೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಇಡಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯಾಗಿ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬಹು ವಿಧದ ಹೊಸ ಮಾದರಿ ಹೊಸ ಮಾದರಿ ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ನಾವು ಜಗತ್ತನ್ನು ಹೊಸರೀತಿಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಆಗು ಹೋಗುಗಳಿಗೆ ನಾವು ನಿದೇಶಕರಲ್ಲ. ಈ ಜಗತ್ತಿನ ನಿದೇಶಕರು ನಾವಾಗಿದ್ದರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಸಕಲವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದಿತ್ತು. ನಾವು ಜಗತ್ತಿನ ಅನೇಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಲಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾತ್ರ್ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಸಣ್ಣ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಭೂಮಿಯ ಮೇಲ್ಮೈಯನ್ನು ಬೆಳಕು ಆವರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಅದರಾಚೆಗಿನ ಆಳದಲ್ಲಿ ಕತ್ತಲೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಹೀಗಾಗಿ ನಾವು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವ ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಯಾವುದೇ ಸಂಗತಿಗಳು ಕೂಡಾ ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿನ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಸಂಬಂಧದ ಸೂಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಅದು ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೇನೂ ಅಲ್ಲ. ನಾವು ಒಂದು ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ಅಥವಾ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಘಟನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂದರೆ ನಾವು ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಎಂಬುದನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸೃಜನಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಸಂಬಂಧದ ಸೂಚನೆಯೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಘಟನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಾವು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂದಾದರೆ ನಾವು ಆ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ ಎಂದರ್ಥ. ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಘಟನೆಯ ಕಾಲದ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ನಾವು ಇರುತ್ತೇವೆ.

ಬರೆಯುವುದೆಂದರೆ ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಸಂಪೂರ್ಣ ರೂಪವನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳ ನೆರಳುಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಆ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಾಗಿ ನಾವು ನಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಅನುಮಾನಗಳು ಶುರುವಾಗುತ್ತವೆ.

ಹೀಗಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ಸ್ವಯಂ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆ ಎಂಬ ಉತ್ಪಾದನೆ ಲೇಖಕನ ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆಯ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಸಂಬಂಧವೇ ಆಗಿದೆ.

ಕವಿತೆ ಬರೆಯುವವನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಕರ ಒಬ್ಬ ಬಡಗಿಯು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಕರ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದು ಅದರ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ.

ಸಾರ್ತ್ರೆ ತನ್ನ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾದುದೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಅದನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಎಂದು ಸಾರ್ತ್ರೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾರ್ತ್ರೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಉತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವೀಕಾರ ಇವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದವು.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಎನ್ನುವುದು ಮನಸ್ಸಿನ ಅಥವಾ ಹೃದಯದ ಒತ್ತಡದಿಂದ ಬರುವಂತದ್ದಲ್ಲ. ಈ ವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡಾ ಇದೆ. ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಭೂತವನ್ನು ಅಲೋಚಿಸುವುದು ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಶೋಧಿಸುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಚಿತ್ರವನ್ನಾಗಿಯೂ ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದು. ನಮ್ಮ ಹೃದಯದ ಆಳದಿಂದ ಸೃಜನಶೀಲ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಒಡಮೂಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಏನನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೋ ಅದು ಆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ವಸ್ತುವೆನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಭಾವನೆಗಳ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ಅವರವರ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧರೂ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಅನುಭವವೆಂದರೆ ಅದು ಬೇರೆಯವರ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಅಲ್ಲ. ನೆನಪುಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಬರುವಾಗ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅನುಭವವೆಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ರೂಪಿತವಾಗಿರುವಂಥದ್ದು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ತಳಹದಿಯಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಬೆಂಜಮಿನ್ ಮತ್ತು ಸಾರ್ತ್ರೆಯವರ ಪ್ರಕಾರ ಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ನೆಲೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಕಾದಂಬರಿಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಂದು ವರ್ಗದ ಜನರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿ ಕಂಡರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಾರ್ತ್ರೆ ಮತ್ತು ಬೆಂಜಮಿನ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಕತೆಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅನುಭವವೂ ಸಾಕು. ಬೆಂಜಮಿನ್ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಇರುವ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾದಂಬರಿಗೂ ಮುದ್ರಣ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ

ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎನ್ನವುದು ಅವನ ವಾದ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಹತ್ತಿರವಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ಕೆಲವು ಜನ ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ಕೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಅದು ಮೌಖಿಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪವಾದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನಾವು ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸುಲಭ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಹತ್ತಿರವಿಲ್ಲ. ಅದು ಓದುಗಬ್ಬ. ಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ವಿವರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಮತ್ತು ಕತೆಯನ್ನು ಕೇಳುವುದು ಎನ್ನುವ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಬರೆದು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ತಿಳಿಸಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಮಹಾ ನಿರೂಪಣೆಯೆಂತಲೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಲೇಖಕ ಬರೆಯುವಾಗ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಏಕಾಂತವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ ಸಾಧ್ಯ. ತಾನು ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಹಾಗೆಂದು ಕಾದಂಬರಿಯೆನ್ನುವುದು ಜೀವನದ ಲಘುವಾದ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲ. ಬಹುತೇಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಜೀವನವನ್ನು, ಅದರ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ವಿವರಣೆಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದು ಹೌದು. ಕಾದಂಬರಿಯು ಹೇಳುವುದು ಜೀವನದ ವಿವಿಧ ಮಗ್ಗುಲುಗಳನ್ನು ಎನ್ನವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಯಾವುದೇ ಕಾದಂಬರಿಯು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಅದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಥವಾ ಪೌರಾಣಿಕ ಎನ್ನುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇಲ್ಲದೇ ಜೀವನವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಜೀವನವನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂತರಂಗ ಮತ್ತು ಬಹಿರಂಗದ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ಯಾವುದು ಸರಿ? ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಸ್ವರೂಪ? ಯಾಕೆ ನಾವು ಹೀಗಿದ್ದೇವೆ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಎರಡನೆಯದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪಲ್ಲಟದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಜೀವನವೆನ್ನುವುದು ಸರಳವಾದ ನಡಿಗೆಯಲ್ಲವೆನ್ನವುದೇ ಕಾದಂಬರಿಯ ತಿರುಳು. ಕಾದಂಬರಿಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೇ ಹಿರಿದು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ವಿಧಾನವೆಂದು ಹೇಳುದ್ದೇವೆಯೋ ಅದು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ವಿಧಾನವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾದಂಬರಿಯು ಹೇಳುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಅನುಭವವೋ ಅಥವಾ ಅದು ನಮ್ಮ ಕನಸೋ ಆಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರದ ಮಂಡನೆಯಂತೂ ಆಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಅನೇಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಲಯ ಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅವುಗಳು ಕಾವ್ಯಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿದಾಗ ಅವುಗಳ ದೆಸೆಯಿಂದ ಕತೆಗಳು ಹಿಂದೆ ಸರಿದದ್ದು ನಿಜ. ಅದು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿದ್ದೂ ನಿಜ. ಕಾದಂಬರಿಯು ರೂಪಿಸುವ ಸಂವಾದವು ಬೇರೆ ಬಗೆಯದು. ಅದು ರೂಪಿಸುವ ಸಂವಾದವು ಓದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ

ಪಟ್ಟದ್ದೂ ಹೌದು. ಸಂವಾದದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕತೆಗಳು ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಬಗೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಚಿಂತನೆಗಳು ಕೂಡಾ ಅನೇಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಹೇಳುವವನ ನೆನಪನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುವುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮಾದರಿಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಕೇಳುಗನಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಅವಕಾಶವೂ ಬೇರೆ.ಆದರೆ ಕತೆಯಾಗಲೀ ಕಾದಂಬರಿಯಾಗಲೀ ನಮಗೆ ಮಾನಸಿಕ ಬಿಗುವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ನಾವು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಓದುವಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಮಾನಸಿಕ ಬಿಡುಗಡೆಗೂ ಬೇರೆ ರೂಪವಿರುತ್ತದೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಬೇರೆ, ಕತೆಯನ್ನು ಬೇರೆ, ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದುವ ಬಗೆಯೂ ಬೇರೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಹೇಳುವವನು ಅನುಭವಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವವನು ಕತೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾದಂಬರಿ ಹೇಳಲು ಹೊರಡುವುದಿಲ್ಲ. ಬರೆಯಲು ಹೊರಡುತ್ತೇವೆ. ಬರೆಯವ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಬೇರೆ. ಕಾದಂಬರಿಯು ಇರುವ ಕ್ರಮವೇ ಹಾಗೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸಬೇಕು. ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿತ ಓದುಗನೂ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಹೇಳುವಿಕೆಯು ಹತ್ತಿರವಿರುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದು ಕೇಳುವವನ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡೇ ಹೊರಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಕೌಶಲ್ಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರಹದ ಕುಸುರಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯು ಬಯಸುವ ಕುಸುರಿಯು ಕೆಲಸವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ. ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕತೆಯೆನ್ನುವುದೇ ಯಾವುದೇ ಕಾಪಿರೈಟ್ ಇಲ್ಲದೆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಕತೆಯು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನ ಮಾಡಿರಬಹುದು, ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ನಿಕಟವಾಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಚರಿತ್ರೆಯ ಹತ್ತಿರವಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯ ನಿಕಟವರ್ತಿ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಅತಿರಂಜಿತವಲ್ಲ. ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ಸಂಬಂಧ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ನಿಜದ ಹತ್ತಿರವಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ನಿರೂಪಕ, ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿರೂಪಕ, ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ನಿರೂಪಕರು ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರವಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಬರಹಗಳನ್ನು ಸಿಗಿದು ನೋಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಕಾರನು ಯಾವುದು ನಡೆದಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಿಜವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಸುಳ್ಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯವೂ ಕೂಡಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ನಡೆದಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೋಡಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಕೂಡಾ ನಿಜವು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ನಿಜವಾದ ಘಟನೆಗಳು ಬೇಕು. ಮಹಾಕಾವ್ಯವೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಅನ್ವಯಿಕತೆಯು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಜೀವನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಜೀವನದ ಅನೇಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯು ಹೇಳುವ ಸತ್ಯಗಳು ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಕಥನದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟದ್ದೂ

ಹೌದು. ಪಂಚತಂತ್ರ, ಈಸೋಫನ ನೀತಿ ಕತೆಗಳು ಹೇಳುವುದು ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹೇಳಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ನಿಜವೇ ಅಥವಾ ಮಿಥ್ಯೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಬೇಕು. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಯಾವುದನ್ನೋ ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳೀಯತೆಯು ಒಂದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವೂ ಹೌದು. ಅದು ಅದರ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು.ಕಾದಂಬರಿ ರೂಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಅದು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪ. ಮತ್ತೊಂದು ಬದಿಯಿಂದ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ಕಾದಂಬರಿಯು ವಿವರಿಸುವ ಜಗತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ನಿಜ ಜೀವನದ ಅನುಭವವನ್ನು ಅದು ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.ಅದು ಜೀವನದ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಜೀವನದ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು. ಅದುವೇ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೇಂದ್ರ. ಕಾದಂಬರಿಯು ಹೇಳುವುದು ನಮ್ಮ ಜೀವನವು ಹೇಗಿದೆ? ನಾವು ಯಾಕೆ ಹೀಗಾಗಿದ್ದೇವೆ? ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜೀವನವೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಚರಿತ್ರೆಯೊಂದಿಗಿನ ಮುಖಾಮುಖಿ. ಮಹಾನ್ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮಹಾನ್ ಅನ್ನಬಹುದಾದ ಅನುಭವ. ಜೀವನವೆಂದರೆ ಯಾವುದು ನೈತಿಕವಾಗಿ ಸರಿ, ನೈತಿಕವಾಗಿ ತಪ್ಪು ಎನ್ನುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯು ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಬದುಕು ಹೇಗಿದೆ ಎಂದು ನೋಡಲು ಕಾದಂಬರಿಯು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರ, ಅದರ ವಸ್ತು, ಅದು ನೀಡುವ ಅನುಭವ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೂ ಹೌದು. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶ್ರೇಣೀಕರಣಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದ ತರತಮಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಧ್ವನಿಗಳು ಭಿನ್ನವಾದ ಸ್ತರ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಧ್ವನಿಯೆನ್ನುವುದು ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಅನನ್ಯತೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಬೇರೆ. ಅದು ಮಂಡಿಸುವ ಜೀವನದ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಆಯಾ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದಾಗ ಅದರ ವಿಷಯನಿಷ್ಠ ಬರವಣಿಗೆಯು ಅನಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ಚಳುವಳಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಂದು ಚಳುವಳಿಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾರ್ತ್ರೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿಷಯ ಇವೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಕಲಾಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವಹಿಸುವ ರೀತಿ ಬೇರೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸಾರ್ತ್ರೆ ಹೇಳುವಂತೆ ಬರವಣಿಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಖಾಲಿಹಾಳೆಯ ಮೇಲಿನ ಕಪ್ಪು ಚಿನ್ಹೆ ಮಾತ್ರ. ಅದರಿಂದಾಚೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರ್ಥವೂ ಅದಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾರ್ತ್ರೆ ಈ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಾಗ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ ಬೇರೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಶೂ ಮಾಡುವವನು ಅವನ ಕಾಲಿನ ಅಳತೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಶೂ ಮಾಡಬಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಧರಿಸಬಲ್ಲ. ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಯೊಬ್ಬನು ಅವನೇ ಕಟ್ಟಿದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡಬಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಬರವಣಿಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಓದುಗನನ್ನು

ಉದ್ದೇಶಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಯಂತೆ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಸಂರಕ್ಷಣೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರ. ಅಂದರೆ ಓದು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಕಾಯುವಿಕೆ. ಈ ಕಾಯುವಿಕೆ ಒಂದು ಸಾಲಿನಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಲಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿದೆ. ಒಂದು ಸಾಲು ಓದಿದಂತೆ ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಲಿಗೆ ಕಾಯುತ್ತೇವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಕಾಯುವಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಓದು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು ಮತ್ತು ಈ ತರಹ ಕಾಯದೆ ಓದಿನಲ್ಲಿ ಭವಿಷ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಬರಿಯ ಮುಗ್ಧತೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಸುಳ್ಳು.

ಓದುಗರು ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಓದುತ್ತಿರುವಾಗ ಅದರ ಮುಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಹೇಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾಯುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಚಲನಶೀಲತೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಲೇಖಕರು ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಶುರು ಮಾಡಿದರು ಎಂದಾಗಲೇ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಓದುಗನನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆಂದೇ ಅರ್ಥ. ಲೇಖಕನೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಪೆನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದನ್ನು ತಾನೇ ಕಣ್ಣಾರೆ ನೋಡಬಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದೇ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಓದುಗರು ಓದುವ ರೀತಿಗೂ ಲೇಖಕನ ಓದಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕ ತಾನು ಬರೆದುದನ್ನು ಮೊದಲೇ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಓದುಗ ಆ ತರಹದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳ ಒಳಗಡೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ಬರವಣಿಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಲೇಖಕನ ಸೃಷ್ಟಿ ಬಿಳಿಯ ಖಾಲಿ ಹಾಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನಗೆ ದೊರೆತ ಜ್ಞಾನ ಅದರ ಮಾದರಿಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬರವಣಿಗೆ ಮುಖಾಂತರ ಅನುಸಂಧಾನ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನೊಬ್ಬ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ತಾನೇ ಬರೆದುದನ್ನು ತಾನೇ ಓದಿದರೆ ಕೂಡಾ ಲೇಖಕನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ತುಂಬಾ ತಡವಾದ ವಿಚಾರ.

ಯಾವುದೇ ಲೇಖಕ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದು ಸುಳ್ಳು. ತನ್ನ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬರವಣಿಗೆಯೆನ್ನುವುದು ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು ಓದಿನಲ್ಲಿ. ಹೀಗಾಗಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅಮೂರ್ತವಾದುದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಿದೆ. ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯು ಒಳ್ಳೆಯ ಬರಹದ ಸಾಧ್ಯತೆಯೆಂದು ಮತ್ತು ಅದು ಒಳ್ಳೆಯ ಬರಹದ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಆದರೆ ಅದು ಹಾಗಲ್ಲ–ಯಾವ ಬರಹವು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಓದುಗನಿಗೆ ಯಾವ ಕೆಲಸವೂ ಇಲ್ಲ.

ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಕಲಾರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಓದು ಅನ್ನುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತು ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಮುಕ್ತಾಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸೃಜನಶೀಲತೆಯು ಆಂತರಿಕ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯದ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದಲೇ ಬರುತ್ತದೆ. ನಾವು

ತಿಳಿಯಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಬರೀ ಅಂತರಂಗ ವ್ಯಾಪಾರವೆಂದು ಕರೆಯಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಶುದ್ಧ ಛಾಯಾಚಿತ್ರದಂತೆ ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಇದರಿಂದಾಗಿ ಓದುಗ ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಸ್ತುವನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಕೃತಿಯ ವಿಷಯ ಅರ್ಥ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಭಾಷೆಯಿಂದಲೇ ಆದರೂ ಭಾಷೆಯೇ ಪರಿಪೂರ್ಣವಲ್ಲ. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುವಿನ ನಡುವೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಮಾನಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಮೌನವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವೆಂದು ಓದುಗ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸೂಚನೆಗಳಿದ್ದು ಓದುಗರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಓದುಗರ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಓದುಗರಿಗೆ ಅನೇಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳಿರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಓದುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಓದು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸೀಮಿತವಾದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದು ಕರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಓದು ಎನ್ನುವುದು ಓದುಗನ ಭಾವನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾಗಿದೆ.

.ಓದುಗನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಲೇಖಕ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಓದುಗನಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಕೊಡುತ್ತಲೇ ಲೇಖಕ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಸಾರ್ತ್ರೆ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ (ಡಯಲ್ಟಿಕಲ್ ಐರನಿ) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ಭಾವನೆಗಳೇ ಓದುಗನಿಗೆ ವರ್ಗಾವಣೆಯಾಗುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಲೇಖಕ ಕೊಡುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಒತ್ತಡಗಳಿಲ್ಲ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಓದುಗರ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಹಜ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಕೃತಿಕಾರನಿಗೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವುದು ಅವನ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಆನಂದ, ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಓದುಗನಿಗೂ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಅನುಭವನ್ನು ಕೃತಿ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಓದುವಾಗ ಓದುಗನಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸೀಮಿತವಾದುದು. ಸೌಂದರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬರವಣಿಗೆಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಓದಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೂ ಹೌದು ನಿರುದ್ದೇಶ್ಯವಾಗಿ ಯಾರೂ ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆಯವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಲೇಖಕರಿಗೆ ಬರವಣಿಗೆಯೆನ್ನುವುದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ ಲೇಖಕರು ಬಯಸುವ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾರರು. ಆದರೆ ಓದುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗೂ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದೆ.

◆

ಅಧ್ಯಾಯ 6

ಸಹೃದಯ

6.1 ಓದಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಉದ್ದೇಶಿತವಾಗಿರುವ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಅನೇಕರು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಕೃತಿಯ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಕೃತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿಧಾನವೆಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಅಷ್ಟು ಸರಳವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಸಂಗತಿಗಳಿವೆ ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಬರೀ ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಗುಚ್ಛವೆಂದು ಯಾಕೆ ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನವುದು ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯ ಯಥಾರ್ಥವು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕು. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಬರೀ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಕೊಡುವ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದೂ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅದರ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ನಾವು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯು ಕೊಡುವ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಬೇಕೋ ಹಾಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೂ ಹೌದು. ಯಾವುದು ಸೂಚನೆಯಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಓದುಗನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಹೌದು. ಕೃತಿಯ ಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಅಸ್ಪಷ್ಟವೆಂದೂ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ನಿಗದಿತವಾದ ಅರ್ಥವು ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಹಾಗೆ ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕೃತಿಕಾರನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಸಂಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಲೇಖಕನ ಸೂಚನೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಶಯಗಳಿಗೆ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ. ಲೇಖಕರ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೂ ; ಅವರ ನಿಲುವಿಗೂ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ

ಸಾಮಾಜಿಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಜೇಮ್ಸನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಜನಾಥನ್ ಕಲರ್ ಅರ್ಥದ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಓದು ಮತ್ತು ಅದರ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಆನ್ವಯಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಸರಳವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾದ ನಿಲುವುಗೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಓದುಗನ ಆಯ್ಕೆಯು ಲೇಖಕನ ಆಯ್ಕೆ ಆಗಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಬರಹವು ಉದ್ದೇಶ ರಹಿತವಾಗಿ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಓದುಗನು ಭಾವಿಸಿದ್ದನ್ನು ಲೇಖಕನು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಓದುಗನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೂ ಬೇರೆಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಹಾಗೆಂದು ಲೇಖಕನು ಬರೆದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಓದುಗನು ಅಳಿಸಿಹಾಕುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು ಎನ್ನುವುದು ಓದುಗನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿರುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಶೂನ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದು ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಆಯಾ ಕೃತಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅನೇಕರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಹಾಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಇರವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಕಾವ್ಯವಾಗಲೀ, ಕಾದಂಬರಿಯಾಗಲೀ ಓದುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಆಯಾ ಕೃತಿಯು ಓದಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಅದು ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೆ ಕೃತಿಯಾಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಮತ್ತು ಓದಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅದುವೇ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಟವಾಗಿರುವ ಕೃತಿಯಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ನಾವು ರೆಟ್ಹಾರಿಕ್ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಶೈಲಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಪಠ್ಯದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಅರ್ಥವೇ ಅಂತಿಮವೆಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಂತಿಮವೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕಾವ್ಯವು ಅದರ ಓದಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಗುಣದಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಿತ್ತು ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದು ಹೇಳುವ ವಿಷಯ ಎರಡೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನೇ ಆಗಲಿ ನಾವು ಹೇಳುವುದು ನಮಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಒಂದು ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವುದು ಬಿಡುವುದೂ ಆಯಾ ಓದುಗರಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟ ವಿಷಯವು ನಿಜ. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಆದರೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ವಾಹಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಕೃತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಂದರೆ ಭಾಷೆ ; ತಂತ್ರ ; ಪ್ರತಿಮೆ ; ರೂಪಕ ಇತ್ಯಾದಿ. ಬಹುತೇಕ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಭಾಷೆ ; ತಂತ್ರ ; ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಹೊರಟರೆ ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಹೌದು. ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಕೆಟ್ಟದಾಗಿದೆ ಅಥವಾ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ಎಂದು ಒಬ್ಬ ಓದುಗನಿಂದ ನಿರ್ಣಯವಾಗುವ ಸಂಗತಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಆಯಾ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆ. ನವ್ಯದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುವ ಭಾಷೆಯ ಬದಲಾವಣೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಕರಣದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷಿಕ ಚಹರೆಯು ಯಾಕೆ ಬದಲಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಹೇಗೆ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಒಂದು ಅಂಶವು ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಭಾಷಿಕ ಚಹರೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಆಯಾ ಆಶಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಬರೀ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಿಕೊಂಡು ನಾವು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಮಾಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಓದುವುದೂ ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಓದಿಗೆ ಒಂದು ಪಠ್ಯದ ಮಾದರಿಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲದ ಓದು ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬರಲಾರದು. ನಾವು ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಅದರ ಮೂಲಕ ಲೇಖಕನ ನಿಜವಾದ ಆಶಯವನ್ನು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದೂ ಹೌದು.

ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ನಾವು ತುಂಡುಮಾಡಿ ಅಥವಾ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಒಡೆದುಕೊಂಡು ಓದುವುದು ಸಾಧ್ಯವೂ ಆಗಲಾರದು. ಒಂದು ವೇಳೆ ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯ ಮಧ್ಯೆ ಇರುವ ನಿರಂತರತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದೂ ಕೂಡಾ ಅರ್ಥ ರಹಿತವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಇದೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗಲೂ ನಮ್ಮ ಓದು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪದವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಪದ ಪದಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುತ್ತವೆ. ಆ ರೀತಿಯ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ನಮಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ಖಚಿತತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದೂ ಹೌದು. ಓದು ಅಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನೋ ಬಿಟ್ಟು ನಾವು ಬರೀ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಓದಿಗೆ ಕೇವಲ ಪಠ್ಯದ ಮಾದರಿಗಳು ಸಾಕಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಮರುನಿರೂಪಣೆಯೂ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ತಾತ್ವಿಕ ನಿರೂಪಣೆಯೆಂದರೆ ಅದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದೂ ಹೌದು. ಅನೇಕರು ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಬರೀ ಮೊತ್ತವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು

ಕೃತಿಯು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಕೇವಲ ಲೇಖಕನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮತ್ತು ಅವನ ಹಿಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ಇದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅದು ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವಲಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವುದು ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಬರಹಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಆಯಾ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೇ ಓದು ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ.

ಯಾವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗಳು ಒಂದು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಅದರ ಆಶಯವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯಗಳನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಓದು ಅಥವಾ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಯಾವ ಸತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಇರಬಹುದು- ಒಂದೋ ಇರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅದು ಬಲಪಡಿಸಲೂಬಹುದು. ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಅದು ವಿರೋಧಿಸಲುಬಹುದು. ಅಥವಾ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಉದಾರವಾಗಿಯೂ ನೋಡುತ್ತಿರಬಹುದು. ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಓದಿಗೆ ಒಂದು ಪಠ್ಯದ ಓದು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಕಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ನಮಗೆ ಇದು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಯು ಬರೀ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಓದಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ನಾವು ಬರೀ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಓದುವಾಗಲೂ ನಾವು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವು ಇದೆ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಘಟಕವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತರೆ ನಾವು ಬರೀ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯು ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಮುಕ್ತಾಯ ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಇದೆ. ಜೇಮ್ಸನ್ ಇದನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮುಕ್ತಾಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಇರುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಆದರೆ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಅವನು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಸಂದೇಶ ನೀಡುವವನೂ ಹೌದು. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಹೇಳುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಅದು ಬರಹ ಅಥವಾ ಮಾತುಗಳು

ಇರಬಹುದು, ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಹೇಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯು ಕೂಡಾ. ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇರುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಯಾರೂ ಇದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೇ ಹೋಗಿರುವುದು. ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆದಿರುವನು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ಇದು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತಾಡುವವನು ಮುಖ್ಯವಾದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿಲುವು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ನಾವು ಒಂದು ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದು ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಅದು ನಮ್ಮ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ನಾನು ನನಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಓದುತ್ತೇನೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ನಾನು ಈ ದಿನ ಒಂದು ನಿಲುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವುದು ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ತುಂಬಾ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ನಾವು ಓದುವುದಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಯೇ ಕಾರಣ. ಮತ್ತು ಈ ಆಯ್ಕೆಯು ತಾತ್ವಿಕವೇ ಆಗಿದೆ. ಸರಳವಾದ ಕೃತಿಯಾದರೆ ನಾವು ಸರಳವಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಕೃತಿಯಾದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೆಣಗುತ್ತೇವೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಯಾರಾದರೂ ಬರೆದಿದ್ದರೆ ಅದರ ಕುರಿತು ನಾವು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವ ಮಾತನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಇದರ ಅರ್ಥವು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಓದು ಎನ್ನುವುದೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆ.

ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಮಾಡುವುದೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳು ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಓದುವುದು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಒಂದು ಥರ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದುವುದು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಥರ. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ವಸ್ತು ರಹಿತವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಿಸುವಾಗ ರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ರಷ್ಯನ್ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಕೊಟ್ಟರು ಎನ್ನುವುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತವೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಪಠ್ಯದ ಭಾಗವೇ ಆಗಿದೆ. ಓದುವಾಗ ಅದರ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕೂಡಾ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನೇ ಓದಿದರೂ ಅದು ಖಚಿತವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಡೆರಿಡಾ ಈ ಮಾದರಿಯ ಖಚಿತತೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ಓದುವಾಗ ಯಾವುದೇ ಕ್ರಮಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅವನ ವಾದ. ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಯಾವುದೆ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಬರೀ ಅನುಮಾನ ಮತ್ತು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ. ಯಾವುದೇ

ಒಂದು ಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ರೆಫರೆನ್ಶಿಯಲ್ ಫಾಯಿಂಟ್ ಎನ್ನುವುದೂ ಇದೆ. ಅದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ನಿಲುವೂ ಹೌದು. ಅದರ ಅಗತ್ಯವೇ ಅದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅದನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಸ್ವಾಭಿವ್ಯಕ್ತ ರೂಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ಸ್ವಾಭಿವ್ಯಕ್ತ ಕ್ರಮವು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಅಥವಾ ಅತಾರ್ಕಿಕವೂ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ನಾವು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಒಗ್ಗಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ನಾವು ಹಾಗೆ ಮಾಡಲಾರೆವು. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು, ಅದರ ಶೈಲಿ, ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮ, ಅದರ ಕಾಲ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾವು ಓದುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೂ ಹೌದು. ಅವುಗಳು ಮೌಲ್ಯ ರಹಿತವೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿದ್ದರೆ ನಾವು ಓದಿನಲ್ಲಿ ಏನು ಬೇಕಾದರೂ ಮಾಡಬಹುದಿತ್ತು. ಕೃತಿಯೂ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆಯೇ. ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಓದುಗರೆಂಬ ಗಿರಾಕಿಗಳು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯ. ನಮ್ಮ ಬಾಗಿಲಿಗೆ ತಕ್ಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಇರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಫೋಟೋಗೆ ತಕ್ಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸ. ಯಾವುದೇ ವಿಷಯ ರಹಿತವಾದ ಚೌಕಟ್ಟು ಎನ್ನುವುದು ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಓದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಕೆಲವು ನಿಯಮಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಅನಿಯಮವಾದ ಓದು ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದನ್ನು ನಾವು ಓದಬಹುದು. ಆದರೆ ಕೃತಿಯಾಚೆಗೆ ಇರುವುದನ್ನು ಓದುವುದು ಹೇಗೆ? ನಿಕಟ ಓದಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲ್ಪಿತವಾದ ದೂರವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ ಇದು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಭ್ರಮೆಯಾಗಿದೆ.

ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಆದರ್ಶ ಪೂರ್ಣವಾದ ಅಂತರವನ್ನು ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಓದು ಎನ್ನುವುದು ಉದ್ದೇಶ ರಹಿತವಾದುದಲ್ಲ. ಓದುವುದು ಉದ್ದೇಶ ರಹಿತ ಮತ್ತು ಓದುವಾಗ; ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಅದರ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ ಎಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇರುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎನ್ನವುದು ಬಹಳ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಓದು ಎನ್ನುವುದೇ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹಾದಿಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಓದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಲಿಂಗಾತೀತ, ವರ್ಗಾತೀತವೆಂದು ಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದರ ನಿಲುವು ಹೇಗೆ ಇದೆ ಎಂದರೆ ಓದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬಹಳ ಸಲ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ನಿರಾಕರಣೆ ಎಂದೇ ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಓದು ಎನ್ನುವುದು ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಅಕ್ಷರ ಅಕ್ಷರ ಓದುತ್ತಾ ಒಂದು ನಿರ್ದಾರಕ್ಕೆ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಪಠ್ಯವೆನ್ನವುದನ್ನು ಒಂದು ಛಿದ್ರಿತ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಜೋಡಣೆಗೆ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಅದು ತಾತ್ವಿಕ ಅನ್ವಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದೆ. ಮತ್ತು ಅನ್ವಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅನೇಕರು ಬಹು ಶಿಸ್ತು ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಓದುಗರು ಎಂದರೆ

ಅದು ಶೂನ್ಯವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲ. ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರೆ ಅದನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅನೇಕತೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಬಹಳ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಬಹು ನಿಲುವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬರೀ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ನಾನು ನನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಓದುತ್ತೇನೆ, ಮತ್ತು ನನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಓದಿನ ಅರಾಜಕತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನೇ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಕೃತಿಯೊಂದರ ಏಕತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಕೃತಿಯೊಂದರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಓದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ಅದು ನಿಜವಾದ್ದು ಮತ್ತು ಉಳಿದವುಗಳು ಸಪ್ಪೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅನೇಕ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಅದು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದುವೇ ಒಂದು ನಿಲುವಿಲ್ಲದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದ್ದೇ ಆದ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು "ಗಾಳಿ ಬಂದಲ್ಲಿಗೆ ಕೊಡೆಯನ್ನು ಹಿಡಿ" ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಆದರೆ ಗಾಳಿಯು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೀಸುತ್ತದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ನಾವು ಕೊಡೆಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದು ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ಸಮಯ ಸಾಧಕತನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಹೇಳುವ ಅನೇಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

6.2 ಅರ್ಥಗಳ ವಲಸೆ ಮತ್ತು ಓದು :

ಬಾರ್ತ್‌ನ 'ಅರ್ಥಗಳ ವಲಸೆ' ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾವು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯತವೂ ಇದೆ. ಈ ತತ್ವವು ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅರ್ಥಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ವಲಸೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಅದು ಸೀಮಿತವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಈ ವಲಸೆ ಎನ್ನುವುದರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಭಿನ್ನವಾದುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ವಲಸೆಯು ಕಾಲಾತೀತವಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದನ್ನು ನಾವು ತರ್ಕ ರಹಿತ ವಲಸೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬರಹದ ಧ್ವನಿಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಬರಹದ ಸಂಹಿತೆಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಬರೀ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೂ ಹೌದು. ಸತ್ಯದ ಧ್ವನಿ, ಜ್ಞಾನದ ಧ್ವನಿ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಧ್ವನಿ, ವಿವರಣೆಗಳ ಧ್ವನಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಬಾರ್ತ್ ಎಸ್ / ಜೆಡ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಇವುಗಳು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗಬಹುದು. ಒಂದು ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಒಂದು ಸತ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ನಮ್ಮ ಮಾತುಗಳು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದೇ

ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ನಾವು ಬಳಸುವ ಅನೇಕ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಭಿನ್ನ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಇವುಗಳ ಸಂವಹನದ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವುಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ ಎಂದಲ್ಲ. ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ಬಳಸುವಾಗಲೂ ಅವುಗಳ ನೆಲೆಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಜ್ಞಾನದ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ. ಯಾವುದೇ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ನಾವು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಅದು ಕೊಡುವ ಮಾಹಿತಿಗೂ ಕೆಲವು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ನೀಡುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಜ್ಞೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪೂರಕ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಕೃತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಈ ಕೆಲವು ಅದರ ಕೆಲವು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಸಾಕು. ಅದರ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೇ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಿದ್ಧತೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ವೀಕ್ಷಕ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಏನು ಬರುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಭಾವನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೃತಿಯ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಕೃತಿಕಾರನು ತಾನು ನೋಡಿದ್ದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ವಿವರಣೆಯೇ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಲೇಖಕನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ನಾವು ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಮತ್ತು ಈ ಮಾದರಿಯ ಗೆಶ್ಚರಿನಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿಘಂಟಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವನು ಸೂಚಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಅದು ಅರ್ಥ ರಹಿತವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಒಂದು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಕೃತಿಗೆ ತರುವಾಗ ಲೇಖಕನು ಅದನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಕೆಲವು ಸಂಕಥನಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಂಕಥನಗಳು ಆಗಾಗ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಸಂಕಥನಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯಗಳಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ನಾವು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತೇವೆ. ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನಾವು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಮತ್ತು ಕೇಳುವವನು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ಬಿಟ್ಟದ್ದೂ ಹೌದು. ಲೋಕದ ಕತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನಾವು ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಎಂದರೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂವಾದವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಹೌದು. ಆ ಬಗೆಯ ಸಂವಾದವೇ ಕುತೂಹಲದಾಯಕ. ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ವಾಸ್ತವವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಆಗಿ ಹೋದ ಮೇಲೆ ಅದು ಕತೆಯೇ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಾವು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಹನವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿಯೇ ಪರಿಗಣಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ

ಅದು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಕೇತಗಳು ಹೇಗೆ ಆಯಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಕುತೂಹಲದಾಯಕ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಅನಂತರ ಹೊಸ ರೂಪಗಳು ಬಂದವು. ಕತೆಗಳು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಎನ್ನುವ ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದವು. ಮೊದಲು ಕತೆಯ ಥರ ಇದ್ದವುಗಳು ಅನಂತರ ಕಾದಂಬರಿಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದವು. ವಾಸ್ತವವಾದದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಂಡರೆ ಇದರ ಸಂಗತಿಗಳು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯಲ್ಲಿ ದಿನ ನಿತ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಹೊಸತೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪಗಳೂ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿತ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳು ಯಾವುದೇ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅದು ನೋಡುವ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಅದು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಬರಹಗಳು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಲೋಕವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಅದು ಹೇಳುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಕೂಡಾ ದೊಡ್ಡವು. ಅದರ ಕೆಲಸಗಳೂ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯೆಂದರೆ ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆಯು ಭಿನ್ನವಾದುದೂ ಹೌದು. ವಾಸ್ತವತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ವಿವರಣೆಗಳು ಕೇವಲ ಒಂದು ಪಠ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಸರಿಯಲ್ಲ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಮಾತ್ರವೇ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಒಂದು ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ಜಗತ್ತು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಾರ್ತ್ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಒಂದು ವಿಜ್ಞಾನವೆಂಬಂತೆ ನೋಡಿದ. ಆದರೆ ಇದರ ಹಿಂದಿರುವ ತತ್ವಗಳೇ ಬೇರೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು– ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಬರುವ ತಾತ್ವಿಕ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ಬಳಕೆಯು ಹೇಗಾಗಿದೆ ಎಂದು ನೋಡುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಆದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಳಕೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿನ ಮೂಲರೂಪವೂ ಬಾರ್ತ್‌ಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಾಹ್ಯದ ರೂಪ ಹಾಗೂ ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಅವನಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಒಳಗೆ ಬರುವ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ ಎಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕೇತವೂ ಕೂಡಾ ಮತ್ತೆ ಯಾವುದನ್ನೋ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕೃತಿಗೆ ಸೀಮಿತವೂ ಅಲ್ಲ. ಬಾರ್ತ್ ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಬರುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಅದರ ರೂಪಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಾರ್ತ್ ಬಳಸುವ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ರೂಪದ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ರೂಪ ಮತ್ತು ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಘರ್ಷವಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು 'ಟೆನ್ಶನ್' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಬಳಸುವ ಪಠ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಸಮಗ್ರವಾದ ಕೃತಿಯಲ್ಲ.

ಪಠ್ಯವು ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಲು ಸಾಲುಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರತೀ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪದಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಧ್ವನಿ. ಕೃತಿಯೊಳಗಿನಿಂದ ಬರುವ ಅನೇಕ ಧ್ವನಿಗಳೂ ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಗತಿಯು ಭಿನ್ನವೂ ಹೌದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವನು ವಿವರಿಸುವುದು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕೇತವನ್ನು. ಒಂದು ವಿಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುವುದು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಸೀಮಿತವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ; ಅವರು ಸಂಕೇತವನ್ನು ನಿಘಂಟಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅರ್ಥದ ಥರ ಗ್ರಹಿಸಿದರು. ಮತ್ತು ಇದನ್ನು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ನಿಘಂಟು ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥದ ಥರ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದ್ದರಿಂದಲೇ ರಷ್ಯನ್ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ರೂಪಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅದನ್ನು ಸ್ಥಿರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬಾರದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಚಲನಶೀಲ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅರ್ಥಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು.

ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು – ಯಾವುದೇ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಕೇವಲ ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ಅರ್ಥ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥಗಳು ಸುದೀರ್ಘವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರ ಸ್ವಭಾವದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಚಹರೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕೇತಗಳು ಉದ್ದೇಶಿತವೂ ಹೌದು. ಸಂಕೇತಗಳ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಗಳು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕವೂ ಹೌದು. ಮತ್ತು ಅದುವೇ ಖಾಸಗಿ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾದ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಖಾಸಗಿ ನಿರೂಪಣೆಯು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಖಾಸಗಿ, ಸಮೂಹ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಹೀಗೆ ಇವುಗಳು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತವೆ. ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪರಿಕರವೆಂದರೆ ಅದು ಸಮೂಹ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವಣ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತು ಖಚಿತವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಬರೀ ಅರ್ಥದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಲ್ಲ ಅಥವಾ ಅರ್ಥದ ಅಂತರವೂ ಅಲ್ಲ. ನಿರಚನವು ಹೇಳುವ ಅರ್ಥದ 'ಅಂತರ'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವು ಚಲನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂವಾದವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನವು

ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ. ಅದು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಭೇದಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನವು ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಂಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನವು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಲೋಚನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರವು ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಬರುವ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗಲೂ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಕೇವಲ ಖಾಸಗಿಯಾಗಲೂ ಮಾತ್ರವೆ ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಒಂದು ಸನ್ನೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಬಳಸುವಾಗ ಅದರ ಅಗತ್ಯವು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಿರುದ್ಧೇಶಿತವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಂಕೇತವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನವು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನೋಡುವಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ನಂಬುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅದು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನೂ ಅದು ನೋಡುವುದು ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರ್ಚೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಲೋಚನೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಟ್ಟದ ಶಕ್ತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಮನೋವೃತ್ತಿಯು ಸೂಚಿಸುವ ಸಂಕೇತವು ಒಂದು ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಒಂದು ವಲಸೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಂಭೀರವಾಗಿಯೂ ಗಣಿಸಬೇಕು. ಬಾರ್ತ್ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಓದುಗರ ಪಠ್ಯ, ಕೇಳುಗರ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಕೃತಿಕಾರರ ಪಠ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಓದುವ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಓದುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಕಣ್ಣಿನ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೇಳುಗರ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಗೆ ಮೊದಲ ಆದ್ಯತೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ಅನೇಕವಾಗಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು ಎನ್ನುವಾಗ ಈ ಮಾತುಗಳ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬಾರ್ತನು ಅನೇಕ ಪಠ್ಯಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಬಹುತ್ವವಿದೆ. ಆದರೆ ಅದುವೇ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ; ಯಾವುದೇ ಬದ್ಧತೆಯು ಇಲ್ಲದ ಓದನ್ನೂ ಹೇಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಇದೆ.

ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ರಾಜಕೀಯ ನಿಯಮ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಲುವುಗಳು ಭಿನ್ನ. ಅದು ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಮಗೆ ತಿಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಆದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಹೌದು. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಮಾತ್ರವೆ. ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವು ಖಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದರೆ

ಜನರ ನಡವಳಿಕೆಯನ್ನು ಅದು ಸರಿಯಾಗಿಯೂ ರೂಪಿಸಲಾರದು. ಅದನ್ನೇ ಯಾವುದೇ ಲೇಖಕನು ಹಾಗೆಯೇ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಲಾರ. ಅದು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅವನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅವನಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಲೇಖಕನಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವೂ ಹೌದು. ಇದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು : ಯಾವುದೇ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂಗತಿಗಳು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾರವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡೇ ಲೇಖಕನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳೂ ಇವೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ನಾವು ಆಧುನಿಕ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಬರಹಗಾರರು ಬರೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಂಡವಾಳ ಪೂರ್ವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರುವುದು ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಹುಟ್ಟು ಮತ್ತು ಸಾವು ಅದರ ರಹಸ್ಯಗಳು ಬರಹಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದವು. ಅದು ಹೇಗಿದೆ ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಮಾದರಿಯ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ಆಗಮಿಕದ ಅರ್ಥಗಳೂ ಇವೆ. ಆದರೆ ಈಗ ನಾವು ಆ ಮಾದರಿಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಾರೆವು. ಮತ್ತು ಇವುಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂದೇಶವನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಗಳು ನಿಜವಾದ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಕೊಡದೆ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತ ಅಥವಾ ಅವ್ಯಕ್ತವಾದ ಸಂದೇಶವಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು : ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವು ಇರುತ್ತದೆ. ಕತೆಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಆ ಮಾದರಿಯು ಮೊದಲೇ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅವನ್ನು ಲೇಖಕನು ಮತ್ತೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಬರೆಯುವುದೇ ಕತೆಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನೇ ಕತೆಗಳ ದ್ವಿಮಾದರಿಯ ಓದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಲು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಿದ್ದತೆಗಳೇ ಬೇರೆ. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ನಾವು ನಿಜವಾದ ನಿಲುವುಗಳಿಂದಲೇ ಶುರು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದಲು ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಮಾಡಲು ನಮಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವ ಭಾಷೆಯು ಓದಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಎಂದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ನಾವು ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬರೀ ಒಳನೋಟವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದು ವಿವರಣೆಯಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿಖರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬಾರ್ತ್ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಪೂರ್ವ ಪಠ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟ. ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ಓದಿನಲ್ಲಿ ಅವನು ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಚನೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿದ. (ಸ್ಟ್ರಕ್ಚುರಲ್ ಎನಾಲಿಸಿಸ್ ಆಫ್ ನೆರೆಟಿವ್) ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಠ್ಯಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ.

6. ಓದುವುದು ಮತ್ತು ನಿರಚನ ವಾದ

ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ನಮ್ಮ ಆಸೆ-ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ವಿರೋಧ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬಯಕೆಗಳಿಂದ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವುದೆಂದರೆ ಓದಿನ ಕ್ರಮವೇ ಎಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನೈತಿಕ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಲಕಾನ್ ವಾದವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಫಿಲ್‌ಮಾರ್ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪರಿಕರದ ಅನುಸಂಧಾನ ಇವು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಓದುಗನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕಾದುದು ಅನಿವಾರ್ಯ.

ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಪುಸ್ತಕ ಓದುವವನು ಓದುಗ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಂಥವು ಓದುಗನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದೆ.

ರೊಲಾಂಡ್ ಬಾರ್ತ Q/Z ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ (1990, 4–5) ಓದುವ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಬರಹ ಪಠ್ಯವೆಂದು ಎರಡು ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಓದುವ ಪಠ್ಯವೆಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬರೆಯುವ ಉದ್ದೇಶ ಬರಹದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಓದುಗನು ಬರೆಯಲಾಗಿರುವ ಪಠ್ಯವನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬಾರ್ತ ಬರೆಯವುದು ಮತ್ತು ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಕೆಲಸದ ವರ್ಗೀಕರಣವೆಂದು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಬರೆದಿರುವ ಪಠ್ಯವು ಈ ರೀತಿಯ ಪಂಥಾಹ್ವಾನವನ್ನು ಒಡ್ಡುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಅದು ಬರಿಯ ಉತ್ಪಾದನೆಯಲ್ಲ.

ಹಾಗೆಯೇ ಓದುಗನೆಂದರೆ ಬರಿಯ ಗಿರಾಕಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿಫಿಶ್ 1980ರಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ತನಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೃತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಗ್ನರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವವನ ಅನುಭವದ ಕುರಿತು ನಾವು ಈ ತನಕ ಯೋಚಿಸಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಬರಹವನ್ನು ಓದುವ ಅವನ ಅನನ್ಯತೆ, ಅವನ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಿಲ್ಲ. ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ. ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಓದುಗನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ಓದುಗ ಮಾತ್ರ ಓದುವುದಿಲ್ಲ. ಅನೇಕರು ಓದುತ್ತಾರೆ. ನಾನು ಅನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಾವು – ಈ ಓದುವ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಓದಿನಲ್ಲಿ ಬಹುತ್ವವಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಟೆರೀಗೆಲ್‌ಟನ್ ತಮಾಷೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಓದಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಓದಿನ ಜೊತೆಗಿರುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಜೊತೆಗಿರುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಹರಿಸಿರುವುದು ಕಾದಂಬರಿಯ ರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಜನಪ್ರಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ಉದ್ದೇಶಿತ ಓದುಗನಿರುತ್ತಾನೆ. ಜನಪ್ರಿಯ

ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಓದುಗನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಈಡೇರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನಾವು ಭಾವಗೀತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮ ಬೇರೆ. ಅದು ಹಾಡು. ಆದುದರಿಂದ ಅದರ ನೆನಪಿನ ಮೇಲೆ ಗಾಢ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ.

ಜೇಕೂಸ್‌ಡೆರಿಡಾ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಓದು ಕೂಡಾ ಪರಿವರ್ತನಾಶೀಲವಾದುದು. ಅವನು ಹೇಳುವಂತೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರೀತಿಯ ಓದು ಕೂಡಾ ವಿಮರ್ಶಕನಲ್ಲಿ ನವ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಅಂಬರ್ಟೋಇಕೋ ಮಾದರಿ ಓದುಗನ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾ – ಅವನು ಕೃತಿಕಾರನು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವರ್ತಿಯಾಗಿ ಓದುಗನಿರುತ್ತಾನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಆದರ್ಶ ಓದುಗನು ಕೃತಿಯ ಸಮೀಪವರ್ತಿಯಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸೂಚಿತ ಓದುಗನಿಗೆ ಧ್ವನಿ, ಸಂಕೇತ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಪರಿಚಯ ಚೆನ್ನಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಓದಿನಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸಬಲ್ಲ ಓದುಗನು ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಓದುಗನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಗತಿಪರ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುವುದು ಪ್ರಗತಿಪರ ಆಶಯದೊಂದಿಗೆ.

ಲಕ್ಷಣಾಧಾರಿತ ಓದಿನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುಗ ವೈದ್ಯರು ರೋಗಿಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವಂತೆ ಓದುತ್ತಾನೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯ ಓದುಗನು ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೇವಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ವರ್ಗಗಳಿವೆ (ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Jeremy Hawthorn, 2001, p. 289-291).

ಡೆರಿಡಾ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಠ್ಯವು ಸಹಾ ತೆರೆದಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಂದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆಯೇ ಪಠ್ಯವು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಠ್ಯವು ಮುಕ್ತವಾದುದು. ಅದು ಸದಾ ಕಾಲವು ತೆರೆದಿರುತ್ತದೆ. ಓದುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ಓದಬಹುದು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಠ್ಯವು ಕೆಲವೊಂದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವು ಇರುತ್ತದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬರವಣಿಗೆಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಮೃತಸ್ವರೂಪಿಯಾದುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಬರೆದ ಮೇಲೆ ಅಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುವವನು ಗೈರು ಹಾಜರಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಬರವಣಿಗೆಯೆಂಬುದನ್ನು ರೂಪಕದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ಸಹಜ, ಪವಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಮೌಲ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಹೃದಯವಿರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯರು ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಆರಾಮವಾಗಿರಲು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ಇಚ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಬರವಣಿಗೆಯು ಬರಹಗಾರನ ಗೈರು ಹಾಜರಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಸೂಚನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ

ತಿರಸ್ಕೃತನಾಗಿ, ಬರವಣಿಗೆಯ ರೂಪಕವು ಸ್ವೀಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಬರೆಯುವುದೇ ನಮ್ಮ ಗೈರು ಹಾಜರಿಯಾಗುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ಆದರೆ ಮಾತಿನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಹಾಗಲ್ಲ. ಮಾತಾಡುವುದು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ನಾವು ಮಾತಾಡುವಾಗ ಏರಿಳಿತ ಇರುತ್ತದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯು ಹೀಗಲ್ಲ.

ಡೆರಿಡಾನ ಪ್ರಕಾರ, ಬರಹ ಕೂಡಾ ಅನೇಕ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅನೇಕ ಕೋನಗಳಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯ ನೆಲೆಯೊಂದು ಬೇರೆ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದಿದ್ದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯು ಬರಹಗಾರನ ಗೈರು ಹಾಜರಿಯಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಅಥವಾ ಬರವಣಿಗೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಬರವಣಿಗೆಯು ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತವೆಂದು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತಿಕೆ ನಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಸ್ವಂತದ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಂತ ಎನ್ನುವುದು ಪಠ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : ಒಂದು ಪಠ್ಯದ ರಚನಾ ಕ್ರಮದ ಮೇಲೆ ವಿಷಯದ ಪರಿಣಾಮವು ಕೂಡಾ ದೊಡ್ಡದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಬರವಣಿಗೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಈ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಆರ್ಥಿಕ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಈ ರೀತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮವು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಲಗತ್ತಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಆಲೋಚನೆಯು ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾದ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಅದರ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ.

ಡೆರಿಡಾ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಬಿಯಾಂಡ್ ಪ್ಲೆಶರ್ ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಲ್‌ನ ಭಾಗವೊಂದನ್ನು ಹೀಗೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವಾಸ್ತವದ ನಿಲುವುಗಳಿಂದ ಸಂತೋಷದ ತತ್ವವು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸ್ವ–ಅನ್ಯತೆಯು ಅಹಂಕಾರದ ಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ತನ್ನನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂತೋಷವೆನ್ನುವುದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತೃಪ್ತಿಯ ಅಂಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಡೆರಿಡಾನು ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನು ಹೇಳುವ ಕನಸು ಪದವನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ತನ್ನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ತರುತ್ತಾನೆ. ಕನಸೆಂಬುದು ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಂಡು ಡೆರಿಡಾ ಬರವಣಿಗೆಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲು ಆಲೋಚನೆ, ಅನಂತರ ಬರವಣಿಗೆ, ಹೀಗಾಗಿ ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ವಿಮರ್ಶಕ ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಲೇಖಕ ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಷ್ಟನ್ನೇ ವಿವರಿಸಬೇಕು. ಕೃತಿಯೊಂದು ಇದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೆ ವಿಷಯವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನಿರಚನವಾದವಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿರಚನವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕ ಮುಕ್ತ.

ಡೆರಿಡಾ ಮುಂದುವರೆದು ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಓದುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಓದುವುದೆಂದರೆ ಲೇಖಕನನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದರ್ಥವಲ್ಲ. ಲೇಖಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ

ಯಾವುದನ್ನು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ, ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದೂ ಅಲ್ಲ. ಓದುವುದೆಂದರೆ (ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ) ಅದು ನೆರಳು – ಬೆಳಕಿನ ಆಟವಲ್ಲ ಸಾಂಜ್ಞಿಕ ರಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಪುನರ್ ಉತ್ಪಾದಿಸುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿಂದಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸರಿಯಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ನಿರಚನದ ಪ್ರಕಾರ ಓದುವುದೆಂದರೆ ಒಂದು ಪಠ್ಯದ ಅಂತರ್ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು. ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಾಗ ಡೆರಿಡಾ ಹೈಡ್‌ಗರ್ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಠ್ಯವು ತನ್ನದೇ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯದ ಏಕತೆ ಮತ್ತು ನಿಯಮಬದ್ಧತೆಯು ಕೂಡಾ ಬರಹಗಾರ ಮತ್ತು ಓದುಗರ ನಡುವೆ ಸಮತೋಲನ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಓದುಗನು ಒಂದು ವಾಕ್ಯದ ರಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಒಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಮೂಲವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಭೇದಿಸಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನೇ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಆಲೋಚನೆಯ ಅಜ್ಞಾತಜಗತ್ತು ಎಂದು ಕರೆದ. ಈ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಪಠ್ಯದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಒಡೆದು ಹಾಕಿದ ಹಾಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ದ್ವಂದ್ವದಿಂದ ಪಠ್ಯವನ್ನು ವಿಮುಕ್ತಿಗೊಳಿಸಿದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಎರಡು ಪಠ್ಯಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯವಾಗಿದೆ. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವುದು ಒಂದಾದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡಿರುವುದು ಮತ್ತೊಂದು. ಬರವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನು ಇದನ್ನು ಸರಳ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಕಂಡಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಕ್ರಿಸ್ಟೋಫರ್ ನಾರಿಸ್ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಪ್ರಕರಣವೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿ ಮುಗಿಸಬಹುದು. ಸಂದರ್ಶನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಡೆರಿಡಾಗೆ ಕೇಳಾಯಿತು. ನೀವು ಈ ಎಲ್ಲಾ ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಹೊರತಾದವರೆ? ಅದಕ್ಕೆ ಡೆರಿಡಾನ ಉತ್ತರ ನಾನು ತುಂಬಾ ಶಿಸ್ತುಬದ್ಧವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಅದೆಂದರೆ ಅಪ್ರಾದೇಶಿಕ, ಅತಾತ್ವಿಕಗೊಳಿಸುವುದೇ ನನ್ನ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿ. ಈ ತನಕದ ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಮಿತಿಯಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

(ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Riehard Schaet 1941 Nietzsche Routledge Keganpaul, London)

ಡೆರಿಡಾ ಮುಂದುವರೆದು ಹೇಳಿರುವಂತೆ 'ಓದುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಓದುವುದೆಂದರೆ ಲೇಖಕನನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದರ್ಥವಲ್ಲ ಲೇಖಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ, ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದೂ ಅಲ್ಲ. ಓದುವುದೆಂದರೆ; (ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ) ಅದು ನೆರಳು – ಬೆಳಕಿನ ಆಟವಲ್ಲ. 'ಸಾಂಜ್ಞಿಕ ರಚನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಪುನರ್ ಉತ್ಪಾದಿಸುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ

ನೆಲೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿಂದಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸರಿಯಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ಓದುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಕಾಲ

ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿ ಪಿಶ್ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ ಯಾರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆಯೋ ಆ ಕೃತಿಯು ಅವನಿಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಅದೇ ಪಠ್ಯವು ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಬ್ಬ ಓದುಗನಿಗೆ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಓದುವುದು ಮತ್ತು ರಚನೆ

ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಓದುವ ಕ್ರಮಕೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಓದುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ನಡೆಸುವ ರೀತಿಯಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಖುಶಿಗಾಗಿ ಓದುವವರು ಗಂಭೀರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದ ಅದರ ಪ್ಯಾರಾಗ್ರಾಪ್‌ಗೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಗಮನಿಸಲು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಟ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಪರಿಜ್ಞಾನವು ಕಾದಂಬರಿಯ ಓದಿಗೆ ಬೇಕಗುವುದಿಲದ್ಲ. ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥನ ವಿಧಾನವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೊದಲೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಓದುವ ಕ್ರಮ ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಆದರೆ ಓದುವ ಕ್ರಮದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನೋಡಿ: ಈಗ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಶಿಸ್ತಾಗಿ ಓದುವಾಗ ಸಹಜವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಪ್ರಭುತ್ವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಭಾಷಾಜ್ಞಾನವಷ್ಟೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲವಷ್ಟೇ? ಭಾಷಿಕ ಪರಿಜ್ಞಾನವು ಪೂರಕವಾದುದು ಮಾತ್ರ. ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಫ್ರೆಂಚ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗೆ ಅನುವಾದಿಸಬಹುದು. ಈ ರೀತಿಯ ಅನುವಾದವು ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ಇದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಗೆ ವರ್ಗಾಂತರಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡ. ಇಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದ ಓದಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಉದ್ಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳು ಕೂಡಾ ಅವಶ್ಯಕವಾಗುವುದು.

ಆಧುನಿಕತಾವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮೀಮಾಂಸೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಹಿಂದಣ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಅದು ನೋಡಲೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು, ಅದು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನೋಟಗಳು ಯಾವುದು ಎಂದು ನಾವು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅದು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಬರೀ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥದ

ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಿದರು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವರು ಹಾಗೆ ಹೇಳಲು ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ಅದು ಆಧುನಿಕ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಏಕಾಂತವಾದದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ಒಂದು ರೂಪ. ಅದನ್ನು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನವ್ಯದ ವಿಮರ್ಶಕರು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪಠ್ಯಗಳ ಕುರಿತು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡರು. ಪ್ರಯೋಗ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುವಂತೆ ಮತ್ತು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಂತೆ ಅವರು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದರು ಮತ್ತು ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಅವರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯವೂ ಹೌದು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವರು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೈ ಬಿಟ್ಟರು. ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ ವಿಮರ್ಶಕನು ಮಾಡುವ ಯತ್ನಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಕವಿತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಪದಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಿದರು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ ಜಗತ್ತು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿದರು. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾರತಮ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಲೋಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಭವವನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿ ನೋಡಿದರು. ಅದು ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಯಿತು. ಕವಿತೆಯೆಂದರೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ಪದಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಅದರ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದು ಅನಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ 7

ಪ್ರತಿಭಾತತ್ವ

ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕುರಿತು ದೇಶಪಾಂಡೆಯವರು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ "ಅಭಿನವನು ಪ್ರತಿಭೆಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ರಸಾನುಭೂತಿಗಳಂಥ ವಿವಿಧ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತಂತ್ರಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾವಿಮರ್ಶಿನಿಯ ಹಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಚರ್ಚೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ನಾವು ಪ್ರತಿಭೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಅಂಶವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ರಸಾತ್ಮಕ ಅಂಶ ಇದನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ನಾವು ಅದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡುತ್ತೇವೆ.

ಶಿವಾದ್ವೈತಿಯು ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾದ ಚಿತ್ತನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಮಹೇಶ್ವರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮಹೇಶ್ವರನು ವಿವಿಧ ಜ್ಞಾನಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಇಚ್ಛಾನುಸಾರ ಒಂದುಗೂಡಿಸಲು ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲು ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ (ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಶಕ್ತಿ). ಆ ಶಕ್ತಿಯು ಅವನ ಮೂರು, ಜ್ಞಾನ, ಸ್ಮೃತಿ ಮತ್ತು ಅಪೋಹನ (ವಿಭೇದಕ), ಶಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಶಕ್ತಿಗಳು ಮಹೇಶ್ವರನಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿರುತ್ತವೆ. ಅವು ಮಹೇಶ್ವರನಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವನು ತನ್ನ ಇಚ್ಛಾನುಸಾರ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಥವಾ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಲಯಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಅವು ಅವನಲ್ಲಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ.

ವಿಷಯತ್ವವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಸ್ಮೃತಿಗೆ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪಿತಪದಾರ್ಥವೊಂದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರಲಿ, ಅದರ ಜ್ಞಾನವು ನಿರಾಕರಿಸಲಾಗದ ಒಂದು ಸಂಗತಿ. ವಿಷಯತ್ವದ ಈ ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವುದು ? ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಂಶಗಳಿವೆ : 1) ಜ್ಞಾನದ ಸಾಧನ (ಪ್ರಮಾಣ) ; ಒಂದು ಅದು ಬುದ್ಧಿಯ ಅಥವಾ ಚಿತ್ತದ ಬಾಹ್ಯಪ್ರಕಾಶ, 2) ಅನಂತರ ಅದರ ವಿಕಾರ, ಎಂದರೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ

ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಅಥವಾ ಸ್ಮೃತಿಯ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಂತರವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ. ವಿಷಯದ ಈ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ.

ವಿಷಯದ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಅದು ಚಿತ್ತಿನ ಅಂತರಪ್ರಕಾಶ ಮತ್ತು ಅದು ಚಿತ್ತನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದೆ. ಚಿತ್ತಿನ ಈ ಅಂತರ ಪ್ರಕಾಶ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಸಂಧಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಈ ಅಂತರ ಪ್ರಕಾಶ ಮಹೇಶ್ವರನ ಪ್ರಕಾಶ. ಸ್ವಪ್ನ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಇಡೀ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಿಚ್ಛಕ್ತಿ ಮಹೇಶ್ವರನಿಗಿದೆ (ಚಿತಿಃ ಸ್ವತಂತ್ರಾ). ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿರುವ ವಿಷಯಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ ಇದು. ಕವಿಗೂ ಇಚ್ಛಾಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಯೋಗಿಯಂತೆ ಅವನು ವಿಶ್ವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರತಿಭಾಶಬ್ದ ಪ್ರತಿ + ಭಾದಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಭಾ ಧಾತುವಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶಿಸು ಎಂಬರ್ಥವಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಭಾ ಎಂದರೆ ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶವಾಗು ಎಂಬರ್ಥ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿ ಎಂಬ ಅವ್ಯಯ ಇಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಾರ್ಥದಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರತಿಭಾತಿ ಎಂಬರ್ಥ ಕೊಡುವ ಪ್ರತಿಭಾ ಎಂಬ ಪದವು ವಿಷಯವು ಪ್ರಮಾತೃವಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಸ್ವಂತ ಪ್ರಕಾಶವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾಶ ಕವಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ತಮೇವ ಭಾಂತಮನುಭಾತಿ ಸರ್ವಂ, ತಸ್ಯ ಭಾಷಾ ಸರ್ವಮಿದಂ ವಿಭಾತಿ, ಇಡೀ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತು ಬ್ರಹ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಬ್ರಹ್ಮದ ಪ್ರಕಾಶದಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಪದ ಪ್ರತಿಭಾತಿ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಇ ಅನುಭಾಗಿ ಎಂದು. ಅನು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿ ಎಂಬ ಅವ್ಯಯಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪಾಣಿನಿಯು ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಲಕ್ಷಣಾರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ಪ್ರಕಾರ ಕೂಡ ವಿಷಯವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಪ್ರಕಾಶ ಆತ್ಮಕದ ಅಥವಾ ಬ್ರಹ್ಮದ ಅಥವಾ ಸತ್ಯದ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದೆ.

ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯವಸ್ತು ಇರುವುದು ಒಂದೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾಲ ಹಾಗೂ ದೇಶ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಬಹುತ್ವವು ಎಲ್ಲಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ ? ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾದರ್ಶನದ ಉತ್ತರ : ಅದು ಮಹೇಶ್ವರ ಅಥವಾ ಆತ್ಮನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಶಕ್ತಿ, ಶಕ್ತಿಶಕ್ತಿಮತೋರಭೇದಃ ಎಂಬ ಸೂತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಮಹೇಶ್ವರ ಅಥವಾ ಆತ್ಮನೊಂದಿಗೆ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದು ಅಸಂಖ್ಯಾತ ವಿವಿಧ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅವು ರೂಪ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಹೇಶ್ವರನಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಲದೇಶಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಚಿತ್ತಿನ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ, ಕನ್ನಡಿಯು ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾದ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ರಿಣಾಮ ಹೊಂದುವಂತೆಯೇ ಈ ಚಿತ್ತು ಕಾಲದೇಶಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ವಿಷಯಗಳಿಂದ ಪರಿಣಾಮ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿಭೆಯು ಪ್ರಕಟಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ಅಥವಾ ದೇಶದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವತಃ ಅದು ಕ್ರಮರಹಿತ (ಅಕ್ರಮ) ಮತ್ತೆ ಇಂದ್ರಿಯ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಅಖಂಡ ರೂಪವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಮತ್ತು ಈ ಅಖಂಡಗಳನ್ನು ಅಂತಃಕರಣಕ್ಕೆ ಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಅಖಂಡವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ** ಅವುಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಅಂತಃಕರಣದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ** ಜ್ಞಾನವು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಒಪ್ಪಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂತಃಕರಣವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. (ಸ್ವತಂತ್ರ ಃ ಕರ್ತಾ). ಸ್ವರೂಪತಃ ಅದು ಕಾಲ, ದೇಶ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲಾ ಉಪಾಧಿಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾದ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಮಿತಿ. ಅಂಥ ಪ್ರಮಾತೃವಿಗೆ ಇಡೀ ಪ್ರಮೇಯವು ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾತೃವಿನೊಡನೆ ಅದು ನಿಯತವಾಗಿ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ.

ವಿಷಯದ ಜ್ಞಾನವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ಅನುಭವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅಭಿನವ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಪ್ರತಿ+ಭಾ ಆಗಿದೆಯೋ ಆ ಅಂತರ ಜ್ಞಾನ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮಾತನಾಡುವವರು ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಅಜ್ಞರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಾಹ್ಯ ಜ್ಞಾನದ ಆಂತರಿಕ ಆಧಾರದತ್ತ ಗಮನಸೆಳೆಯುವುದು.

ಈಗ ನಾವು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಶುದ್ಧ ಪ್ರಮಾತೃತ್ವದಿಂದ, ಎಂದರೆ ಅದು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದಿಂದ ಇರುವ ಅಂತರಜ್ಞಾನಪ್ರಕಾಶದಿಂದ, ಬೇರೆಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಹೋದರೆ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯಜ್ಞಾನವು ಆಯ್ಕೆ, ಕ್ರಮಜೋಡಣೆ ಮತ್ತು ವಿಭಿನ್ನ ಇಂದ್ರಿಯ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಇಲ್ಲದೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯ ವಿಷಯತ್ವವು ವಿಶ್ವಚಿತ್‌ನ ಚಿಂತನೆಗಿಂತ ಬೇರೆಯಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಜೀವಚಿತ್ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ವಿಶ್ವಚಿತ್ತೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ, ಆಗ ಪ್ರತಿಭೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮಹೇಶ್ವರನೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾಕಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ಪಲಾಚಾರ್ಯನು ಹೇಳುವಂತೆ:

ಯಾ ಚೈಷಾ ಪ್ರತಿಭಾ ತತ್ತತ್ಪದಾರ್ಥಕ್ರಮರೂಷಿತಾ ।
ಅಕ್ರಮಾಂತಚಿದ್ರೂಪಃ ಪ್ರಮಾತಾ ಸ ಮಹೇಶ್ವರಃ ॥

ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾದರ್ಶನದಂತೆ ಪರತತ್ವವು ವಿಶ್ವೋತ್ತೀರ್ಣ ಹಾಗೂ ವಿಶ್ವಮಯ ಎರಡೂ ಆಗಿದೆ. ಅದರ ವಿಶ್ವೋತ್ತೇರ್ಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅನುತ್ತರ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ಅದರ ವಿಶ್ವಮಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಆಧಾತ್ಮಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಮಹೇಶ್ವರ. ಜೀವನು ಹೊಂದಿರುವ ಅನುಭವ ನಿಜವಾಗಿ ಈಶ್ವರನದೇ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಯು ಸತ್ಯವನ್ನು ಸ್ವಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಆತ್ಮದಿಂದ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಗ್ರಹಿಸುವ ಸದ್ವಿದ್ಯೆಯೇ ಎಂದು ಅದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿಭೆಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕರೂಪದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಮಹೇಶ್ವರನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದೆವು. ರಸಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಕವಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರೇಚ್ಛೆ. ಈ ಮುಂದಿನ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಹೇಳುವಂತೆ :

ಅಪಾರೇ ಕಾವ್ಯಸಂಸಾರೇ ಕವಿರೇಕಃ ಪ್ರಜಾಪತಿ :।
ಯಥಾಸ್ಮೈ ರೋಚತೇ ವಿಶ್ವಂ ತಥೇದಂ ಪರಿವರ್ತತೇ ॥

ಪ್ರಜಾಪತಿಯು ನಮ್ಮ ಈ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾರ್ಯವೊಂದರ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ನಾವು ಆ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪದಾರ್ಥ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಒಂದು ಸಾಧನವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಾವು ಮಡಕೆಯೊಂದನ್ನು ಮಾಡಲು ಬೇಕಾದ ಕೌಶಲವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಮಣ್ಣು (ಉಪಾದಾನಕಾರಣ) ಮತ್ತು ಕುಂಬಾರನ ಚಕ್ರ (ನಿಮಿತ್ತ ಕಾರಣ) ಇಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅದನ್ನು ಮಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಜಾಪತಿ ಎಂದರೆ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಬ್ರಹ್ಮನು ಕೂಡ ಪ್ರಪಂಚದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಪರಮಾಣುಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಪಾದಾನ ಕಾರಣವನ್ನು ಕರ್ಮಫಲಗಳನ್ನು ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿಮಿತ್ತ ಕಾರಣವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕವಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನೋಡಿ. ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಅವನು ತನ್ನದೇ ಸ್ವಂತ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ವಿನಾ ಬೇರಾವುದನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಇಚ್ಛೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯ ವಿಲಕ್ಷಣ ಸ್ವರೂಪ ಅಂಥದು. ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇಮರಾಜನು ಹೇಳುವಂತೆ : ಚಿತಿ, ಸ್ವತಂತ್ರಾ ವಿಶ್ವಸಿದ್ಧಿಹೇತುಃ ಸ್ವೇಚ್ಛಯಾ ಸ್ವಭಿತ್ತೌ ವಿಶ್ವಮುನ್ಮೀಲಯತಿ. ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ, ಕವಿಯು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನೇ ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ವಿನಾ ಬೇರಾವುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿಯ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಪದ ಪ್ರತಿಭಾ ಮಹೇಶ್ವರನು ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಪದ ಪರಾ ಪ್ರತಿಭಾ ಪ್ರತಿಭಾ ರೂಪದಲ್ಲಿನ ಈ ಪರಾ (ಎಂದರೆ ಪರಾವಾಕ್, ಪರಾಶಕ್ತಿ) ಎಂಬ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯು (ಕವಿ) ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲವಾಗಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿಪ್ರತಿಭೆ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಕಾವ್ಯಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಪರಾಪ್ರತಿಭೆಯು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪದಾರ್ಥಗಳ ಅನಂತ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯು ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಸದಾಗಿರುವ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಪರಾಪ್ರತಿಭೆಯು ವಿಶ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಸಲವೂ ಹೊಸ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಹೊಂದಿದೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದೆ. ಕವಿ ಮತ್ತು ಮಹೇಶ್ವರ ಇಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪ್ರಪಂಚಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಇಚ್ಛಾನುಸಾರ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆನಂದವರ್ಧನನು ಯಥಾಸ್ಮೈ ರೋಚತೇ ವಿಶ್ವಂ ತಥೇದಂ ಪರಿವರ್ತತೇ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಶಿವಾದ್ವೈತಿ ಕ್ಷೇಮರಾಜ ಸಾ ಸ್ವೇಚ್ಛಯಾ ಸ್ವಭಿತ್ತೌ ವಿಶ್ವಚಿತ್ತಂ ಉನ್ನೀಲಯತಿ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಪರಾಪ್ರತಿಭೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು.

ಅನನ್ಯಾಪೇಕ್ಷಿತಾ ಚಾಸ್ಯ ವಿಶ್ವಾತ್ಮತ್ವಂ ಪ್ರತಿ ಪ್ರಭೋಃ।
ತಾಂ ಪರಾಂ ಪ್ರತಿಭಾಂ ದೇವೀಂ ಸಂಗಿರಂತೇ ಹ್ಯನುತ್ತಮಾಂ ॥

ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ತಂತ್ರಾಲೋಕದಲ್ಲಿನ ಚರ್ಚೆಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಸಾಧಕನಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯ ಉದಯ (ತ ಪ್ರಾತಿಭಸಂವಿತ್ತೈ ಶಾಸ್ತ್ರಂ ಅಸ್ಮತ್ಕೃತಂತ್ವಿದಂ – ಅಭಿನವ).

ರಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಭಿನವನ ಪ್ರತಿಭಾಕಲ್ಪನೆ ಅದರ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಅಭಿನವನು ನವನವೋಲ್ಲೇಖಶಾಲಿನೀ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ತಂತ್ರಾಲೋಕದ (10.143) ಮೇಲೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುವಾಗ ಜಯರಥನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಈ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಶಕ್ತಿಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸುತ್ತದೆ. ರುಯ್ಯಕನ ಅಲಂಕಾರ ಸರ್ವಸ್ವದ ಭಾವಿಕ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಮೇಲಿನ ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಜಯರಥನು ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳು ವ್ಯಂಗ್ಯವ್ಯಂಜಕ ಭಾವಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ ಮತ್ತು ಕವಿಯು ವಿದ್ಯೇಶ್ವರನ ಹಂತದಲ್ಲಿರುವಾಗ ಅವನ ಲೇಖನಿಯಿಂದ ಹೊರಬರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸದ್ವಿದ್ಯೆಯ ಹಂತವೂ ಇದೇ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಶಕ್ತಿಯ ಕಾರ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಅಭಿನವನೂ ಶ್ಲೋಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕವಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ರಸಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆ ಅವನ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಿಗೆ ಹೇಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಈ ಎರಡು ಅಂಶಗಳು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ.

ಪ್ರತಿಭೆಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿರುವಂತೆ ಅದರ ರಸಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅಭಿನವನು ಒಂದೇ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿಲ್ಲ. ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದ ಮೇಲಿನ ಲೋಚನದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಅಭಿನವ ಭಾರತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಗುರು ಭಟ್ಟತೌತ ಪ್ರತಿಭೆಯ ವಿಷಯವಾಗಿ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ನಿರೂಪಣೆಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ಮೂಲಕ ರಸದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಅಭಿನವನ ಪ್ರತಿಭಾಕಲ್ಪನೆಯ ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

ಆನಂದವರ್ಧನನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಭೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದಿಂದ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾವ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿ. ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಮಹಾಕವಿಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿತನಾಗುವುದು ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ. ಪ್ರತಿಭೆ ಕವಿಗೆ ಕಾವ್ಯವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಅವಶ್ಯಕ. ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರತಿಭೆಯು ಕೇವಲ ಅನುಮಾನ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಾನುಭವದ ವಿಷಯ. ತನ್ನ ಅಹಂತೆಯನ್ನು ಮರೆತು, ಕವಿಯು ನಿರೂಪಿಸಿರುವ, ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಕೂಡದಾಗಿರುವ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಒಳಹೋಗುವ ಮೂಲಕ ಪಡೆಯುವ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವ ಅದು. ಭಟ್ಟನಾಯಕನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅಭಿನವನು ಈ ಅನುಭವವನ್ನು ಕರುವಿನ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ಕೆಚ್ಚಲಿನಿಂದ ಹರಿಯುವ ಹಸುವಿನ ಹಾಲಿಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿರ್ದುಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತು ಸುಂದರ ಹೊಸ ರಸಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕವಿಯಲ್ಲಿನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುತ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರತಿಭೆ. ಸಹೃದಯನು ಅದನ್ನು ತನ್ನ ತರ್ಕಶಕ್ತಿಯಿಂದಲ್ಲದೆ, ಆ ಸಂದರ್ಭದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಗಳಿಸಿ ತನ್ಮಯನಾಗುವ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಶಕ್ತಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಹೃದಯನು

ಅನುಮಾನದ ಮೂಲಕ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಸ್ವತಃ ಅನುಭವಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಕಾವ್ಯರಚನೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಕವಿಯ ಒಂದು ಶಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಭೆ. ಸುಂದರವಾದ ಹೊಸ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳ ಕಲ್ಪನೆಯ ಒಂದು ಶಕ್ತಿ ಕೂಡ ಅದು.

ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಹೊಸ ರಸಾತ್ಮಕ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಅದು. ಚಿರಪರಿಚಿತ ವಿಷಯಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ ವಿವಿಧ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುವ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಳೆಯ ಮರಗಳು ವಸಂತ ಋತುವಿನ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಸೊಂಪಾದ ಚಿಗುರುಗಳಿಂದ ಹೊಸ ಸೊಬಗನ್ನು ಧರಿಸುವಂತೆ ಅದು ಹಳೆಯ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಅವನ್ನು ಹೊಸದರಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರತಿಭಾಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರಿಸುವುದು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ. ಹೊಸದನ್ನು ದೃಗ್ಗೋಚರಮಾಡಬಲ್ಲ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರತಿಭೆ (ಅಪೂರ್ವವಸ್ತುನಿರ್ಮಾಣ ** ಪ್ರಜ್ಞಾ) ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಸಾವೇಶದ ಪರಮಾನಂದಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ತುಳುಕುತ್ತಿರುವ ಕಾವ್ಯವೊಂದರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಥ ದರ್ಶನವೊಂದರ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ (ರಸಾವೇಶವೈವಶ್ಯಸುಂದರಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಷಮತ್ವಂ). ಕಾವ್ಯದೃಷ್ಟಿ ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲೂ ಸಾಮಾನ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಂತಲ್ಲ. ಅದು ಉಚಿತವಾದ ವರ್ಣನೆಗಳ ಮೂಲಕ ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸದಾ ನಿರತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ಹೃದಯವುಳ್ಳ ಓದುಗನು ರಸಾಸ್ವಾದ ಮಾಡುವಂಥ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಫಲಿಸುವ ವಾಕ್ಯರಚನೆ (ಸಂಘಟನಾ)ಯಲ್ಲಿ ಅದು ಕೊನೆಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಓದುಗರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಈ ದರ್ಶನವು ಹಠಾತ್ತನೆ ಮಿಂಚುತ್ತದೆ (ಮತ್ತು ಅನುಮಾನದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ). ಇಂಥ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕವಿಯು ಮಹಾಕವಿಯ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಏರಬಲ್ಲನಾಗುವುದು.

ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯು ಕವಿಯ ರಸಾವೇಶದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಓದುಗನ ಹೃದಯವನ್ನು ಅದೇ ರಸಾವೇಶದಿಂದ ತುಂಬುವುದರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸ ಹೀಗೆ ಆದ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಮುಖ ಸೌಂದರ್ಯಸೂತ್ರ, ಕವಿಯ ಕಡೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಓದುಗನ ಕಡೆ ಅದು ಆಸ್ವಾದಕ ಅಭಿರುಚಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡು ತುದಿಗಳೂ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಲಾದ ವರ್ಣನೆ (ನಿರೂಪಣೆ)ಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಖಂಡ ಪೂರ್ಣವಸ್ತುವನ್ನು ರಚಿಸಲು ಒಂದುಗೂಡುತ್ತವೆ.

ನಾವು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ರಸಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪರಿಶೀಲನೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿನವನು ಅದರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಆನುಭಾವಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಹ

ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ್ನೂ ನಾವು ಉಲ್ಲೇಖಿಸದಿದ್ದರೆ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೇಲಿನ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆ ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಭಾವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರತಿಭೆ ಒಂದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಶಕ್ತಿ. ಅದನ್ನು ಪಡೆದಿರುವವನನ್ನು ಅದು ಪರಮಪ್ರಕಾಶವಾದ ಶಿವನಲ್ಲಿ ನೆಲಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಇಡೀ ಬಾಹ್ಯ ವಿಷಯ ಶಿವನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಲ್ಲ ಎಂದು ಅವನು ಗ್ರಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತಿಭೆ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಗುರುವಿನ ಉಪದೇಶ ಮತ್ತು ದೀಕ್ಷೆ, ಕರ್ಮಾಚರಣೆ, ಯೋಗಾಭ್ಯಾಸ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಅದು ಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಾಳಿ ಊದಿದರೆ ಕೆಂಡಗಳ ಮೇಲಿನ ಬೂದಿ ಹೋಗಿ ಅವು ಪ್ರಕಾಶವಾಗಿ ಬೆಳಗುವಂತೆ ಅಥವಾ ನೀರು ಗೊಬ್ಬರಗಳು ಬೀಜವನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಬೆಳೆದ ಮರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಂತೆ, ಈ ವಿಧಾನಗಳು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಮಾನವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಪರಶಿವನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಶಕ್ತಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕ್ರಮಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಉಪಾಸನಾಮೂರ್ತಿಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿರುವ ಹನ್ನೆರಡು ದೇವಿಯರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅದು ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ಉದ್ದೇಶಗಳ ಪ್ರಾಪ್ತಿಗಾಗಿ ಪೂಜನೀಯವೆಂದು ಇತರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಪರಿಗಣಿಸಿರುವ ಇತರ ದೇವಿ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕರ್ಮಗಳು ಸಾಂಸಿದ್ಧಿಕ ಜ್ಞಾನ ಎಂಬ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇದು ಮಾಯೀಯಮಲ ಎಂಬ ದೋಷವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುತ್ತದೆ.

ಭರ್ತೃಹರಿ ಕೂಡ ವಾಕ್ಯಪದೀಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೇಲೆ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಭೆ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ರೂಪಗಳನ್ನು ತಾಳುತ್ತದೆ. ಪಶು ಪಕ್ಷಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಜೀವಿಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಹಜಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳುತ್ತದೆ. ಮಾನವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅದು ಭಾಷೆಯ ಅರ್ಥದ (ವಾಕ್ಯಾರ್ಥದ) ನೇರ ಗ್ರಹನದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮುಂದುವರಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಿಯ ಒಳನುಡಿಯ ರೂಪವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬದುಕಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಭಿನ್ನ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾ ಶಕ್ತಿಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದ ಗುರಿಯನ್ನು ತಲುಪಲು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದು ಅದೇ ಶಕ್ತಿಯೇ. ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಹಂತದಿಂದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಾನುಭವದ ಶಿವನ ಹಂತದವರೆಗೆ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆರ, ಮೇಲುಮೇಲಿನ ಅಂತಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆ ತನ್ನದೇ ಸ್ವಂತಸ್ಥಾನ ಹೊಂದಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಯೋಗಿಗಳು ಕಠಿಣ ತಪಸ್ಸನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದೇ ರಸವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಅದು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕವಿ ಮತ್ತು ಓದುಗ ಅದನ್ನು ತಪಸ್ಸಿನ ಕಷ್ಟನಿಷ್ಠೂರಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗದೆ ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಲೋಚನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಂತೆ :

ವಾಗ್ಧೇನುರ್ದುಗ್ಧ ಏಕಂ ಹಿ ರಸಂ ಯದ್ಬಾಲತೃಷ್ಣಯಾ ।
ತೇನ ನಾಸ್ಯ ಸಮಃ ಸ ಸ್ಯಾತ್ ದುಹ್ಯತೇ ಯೋಗಿಭಿರ್ಹಿ ಯಃ ॥

(ಭಟ್ಟನಾಯಕನಿಂದ ಉಲ್ಲೇಖಿತ)

ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಂದು ಸುಂದರ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಸಂತಕವಿ ಜ್ಞಾನೇಶ್ವರನೂ ನೀಡುತ್ತಾನೆ :

ತೈಸಾ ಮಾನಾಚಾ ಮಾರು ನ ಕರಿತಾ ।
ಆಣಿ ಇಂದ್ರಿಯಾಂ ದುಃಖನ ದೇತಾ ।
ಯೇಥಾ ಮೋಕ್ಷ ಆಸೆ ಆಯಿತಾ ।
ಶ್ರವಣಾಚಿಮಾಜೀ ॥ (ಜ್ಞಾನೇಶ್ವರೀ : 4–223)

(ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಮಿತಿಯನ್ನೂ ಹಾಕದೆ, ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ಕಷ್ಟ ಕೊಡದೆ, ಇಲ್ಲಿ (ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ) ನೀವು ಕೇವಲ ಕೇಳುವುದರ ಮೂಲಕ, ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಮೋಕ್ಷಾನಂದವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತೀರಿ).

ಪ್ರತಿಭೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಹಂತೆಯ ಹಂತದಿಂದ ಸದ್ವಿದ್ಯೆಯ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಏರಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಶಕ್ತಿತತ್ವ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸಿದ್ವದ್ಯೆಯ (ಶಕ್ತಿಯ) ಹಂತದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಇಳಿಯದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅವನು ಮುಕ್ತನಾಗಿ ಶಿವನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಚಿತ್ತದ ಕೋಶವೇ ಚಿತ್ಕೋಶ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕುರಿತು ದೇಶಪಾಂಡೆಯವರು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅಭಿನವನು ಪ್ರತಿಭೆಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ರಸಾನುಭೂತಿಗಳಂಥ ವಿವಿಧ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತಂತ್ರಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾವಿಮರ್ಶಿನಿಯ ಹಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಚರ್ಚೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ನಾವು ಪ್ರತಿಭೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಅಂಶವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ರಸಾತ್ಮಕ ಅಂಶ ಇದನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ನಾವು ಅದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡುತ್ತೇವೆ.

ಪ್ರತಿಭಾಶಬ್ದ ಪ್ರತಿ + ಭಾದಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಭಾ ಧಾತುವಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶಿಸು ಎಂಬರ್ಥವಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಭಾ ಎಂದರೆ ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶವಾಗು ಎಂಬರ್ಥ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿ ಎಂಬ ಅವ್ಯಯ ಇಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಾರ್ಥದಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರತಿಭಾತಿ ಎಂಬರ್ಥ ಕೊಡುವ ಪ್ರತಿಭಾ ಎಂಬ ಪದವು ವಿಷಯವು ಪ್ರಮಾತೃವಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಸ್ವಂತ ಪ್ರಕಾಶವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾಶ ಕವಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. "ತಮೇವ ಭಾಂತಮನುಭಾತಿ ಸರ್ವಂ, ತಸ್ಯ ಭಾಷಾ ಸರ್ವಮಿದಂ ವಿಭಾತಿ," ಇಡೀ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತು ಬ್ರಹ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಬ್ರಹ್ಮದ ಪ್ರಕಾಶದಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಪದ ಪ್ರತಿಭಾತಿ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅನುಭಾಗಿ ಎಂದು. ಅನು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿ ಎಂಬ ಅವ್ಯಯಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪಾಣಿನಿಯು ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಲಕ್ಷಣಾರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ಪ್ರಕಾರ ಕೂಡ ವಿಷಯವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಪ್ರಕಾಶ ಆತ್ಮಕದ ಅಥವಾ ಬ್ರಹ್ಮದ ಅಥವಾ ಸತ್ಯದ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದೆ.

ಪ್ರತಿಭೆಯು ಪ್ರಕಟಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ಅಥವಾ ದೇಶದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವತಃ ಅದು ಕ್ರಮರಹಿತ (ಅಕ್ರಮ) ಮತ್ತೆ ಇಂದ್ರಿಯ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಅಖಂಡ ರೂಪವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಮತ್ತು ಈ ಅಖಂಡಗಳನ್ನು ಅಂತಃಕರಣಕ್ಕೆ ಗೋಚರವಾಗುವಂತೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಅಖಂಡವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಅವುಗಳಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಅಂತಃಕರಣದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ವಿಷಯಜ್ಞಾನವು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಒಪ್ಪಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂತಃಕರಣವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. (ಸ್ವತಂತ್ರ ಃ ಕರ್ತಾ). ಸ್ವರೂಪತಃ ಅದು ಕಾಲ, ದೇಶ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲಾ ಉಪಾಧಿಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾದ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಮಿತಿ. ಅಂಥ ಪ್ರಮಾತೃವಿಗೆ ಇಡೀ ಪ್ರಮೇಯವು ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾತೃವಿನೊಡನೆ ಅದು ನಿಯತವಾಗಿ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ.

ಆನಂದವರ್ಧನನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಭೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದಿಂದ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾವ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿ. ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಮಹಾಕವಿಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿತನಾಗುವುದು ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ. ಪ್ರತಿಭೆ ಕವಿಗೆ ಕಾವ್ಯವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಅವಶ್ಯಕ. ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರತಿಭೆಯು ಕೇವಲ ಅನುಮಾನ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಾನುಭವದ ವಿಷಯ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅಭಿನವನು ಈ ಅನುಭವವನ್ನು ಕರುವಿನ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ಕೆಚ್ಚಲಿನಿಂದ ಹರಿಯುವ ಹಸುವಿನ ಹಾಲಿಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿರ್ದುಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತು ಸುಂದರ ಹೊಸ ರಸಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕವಿಯಲ್ಲಿನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುತ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರತಿಭೆ. ಸಹೃದಯನು ಅದನ್ನು ತನ್ನ ತರ್ಕಶಕ್ತಿಯಿಂದಲ್ಲದೆ, ಆ ಸಂದರ್ಭದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಗಳಿಸಿ ತನ್ಮಯನಾಗುವ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಶಕ್ತಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಹೃದಯನು ಅನುಮಾನದ ಮೂಲಕ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಸ್ವತಃ ಅನುಭವಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರತಿಭಾಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರಿಸುವುದು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ. ಹೊಸ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳನ್ನು ದೃಗ್ಗೋಚರಮಾಡಬಲ್ಲ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಸಾವೇಶದ ಪರಮಾನಂದದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ತುಳುಕುತ್ತಿರುವ ಕಾವ್ಯವೊಂದರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಥ ದರ್ಶನವೊಂದರ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದೃಷ್ಟಿ ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲೂ ಸಾಮಾನ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಂತಲ್ಲ. ಅದು ಉಚಿತವಾದ ವರ್ಣನೆಗಳ ಮೂಲಕ ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸದಾ ನಿರತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ಹೃದಯವುಳ್ಳ ಓದುಗನು ರಸಾಸ್ವಾದ ಮಾಡುವಂಥ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಫಲಿಸುವ ವಾಕ್ಯರಚನೆ (ಸಂಘಟನಾ)ಯಲ್ಲಿ ಅದು ಕೊನೆಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಓದುಗರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಈ ದರ್ಶನವು ಹಠಾತ್ತನೆ ಮಿಂಚುತ್ತದೆ (ಮತ್ತು ಅನುಮಾನದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ). ಇಂಥ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕವಿಯು ಮಹಾಕವಿಯ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಏರಬಲ್ಲನಾಗುವುದು.

7.8 ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ

ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದು. ದೂರದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ಮಾವಿನ ಮರದ ಕೆಳಗೆ ಕುಳಿತು ಕೊಂಡು ಹಾಡು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಕೈಸನ್ನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ , ತಾಳವನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾ ಕೂತಿದ್ದಾರೆ. ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅವರು ಹಾಡುವುದು ನಮಗೆ ಕೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೈಸನ್ನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಈ ಕ್ರಿಯೆಯೆ ನಮಗೆ ಅರ್ಥಹೀನವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದು ಅಸಂಗತದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ– ಬಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪಕ್ಕ ಕುಳಿತವರ ಹತ್ತಿರ ಕೇಳುತ್ತೇವೆ – ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಹೊರಟಿದ್ದೀರಾ? ಆಗ ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ" ಈ ವರ್ಷ ಮಳೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಅಡಿಕೆ ತೋಟದ ಗತಿಯೇನಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ" ನಾವು ಕೇಳಿದ್ದು ಒಂದು. ಅವರು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು. ಆಗ ನಮ್ಮ ಮಾತುಕತೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥಾ ಅಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾವು ಸಾಯುವ ವರೆಗೆ ಜೀವನವನ್ನು ಸವೆಸುತ್ತೇವೆ. ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅದನ್ನು ನಾವು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ.

ಅಸಂಗತವೆಂದರೆ ಸಂಗತವಲ್ಲದ್ದು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಸಂಗತವಾದುದು ಎಂದರೆ ತಾರ್ಕಿತವಾದುದು. ಆದರೆ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಾಂಗತ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಕುರಿತು 'ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ: 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಂಘಟಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲ; 1950–60ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಬರೆದ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೊಟ್ಟ ಹಣೆಪಟ್ಟಿ ಅದು. ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನವಾದ, ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ 'ಅಸಂಗತಪ್ರಜ್ಞೆ'ಯಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅವರೆಲ್ಲ ತಾರ್ಕಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ರಚನಾ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಎಂದ ಕೂಡಲೇ ನೆನಪಾಗುವ ಮೊದಲ ಹೆಸರು ಸ್ವಾಮುಯೆಲ್ ಬೆಕೆಟ್ (1906) ಐರ್ಲೆಂಡಿನಿಂದ ಬಂದು ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ. ಈ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ 1950ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ವೆಯ್ಟಿಂಗ್ ಫಾರ್ ಗಾಡೋ ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನೇ ನಾವಿವತ್ತು ಈ ಮಾರ್ಗದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕೃತಿಯೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ವಿಚಿತ್ರವಾದದ್ದು ಒಂದು ಕಡೆ, ಇದು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಸರತ್ತು ಎಂಬ ಪ್ರಚಾರ ಗಳಿಸಿದಂತೆಯೇ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಐದೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಿಲಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಲಯದ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕವೆಂದೂ ಸಾಧಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಗುಣಗಳೂ ಸೇರಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿವೆ.

50–60ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಮಾರ್ಗವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕದ ಬಳಿಕ ತಲುಪಿದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟ ಎಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕವು ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾಜಿಕ

ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವ ರಂಗ ವ್ಯಾಕರಣವೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಟ್ಟರೆ ಅಸಂಗತನಾಟಕವು ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರಂಗದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ರಂಗಭಾಷೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕ ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೇ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ.

ಅಸಂಗತವೆಂದರೆ ಆಗ ಅಸಹಜವೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಅಸಂಗತವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿತ್ತು.

(ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ 1994 ರಂಗಪ್ರಪಂಚ, ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ 2002 ಅಸಂಗತ)

7. 9 ಆಧುನಿಕತಾವಾದ

ಆಧುನಿಕತೆಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ 'ಆಧುನಿಕತೆ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಸಂಬಂಧಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವಂತೆ 'ಆಧುನಿಕತೆ' ಯ ರೂಪಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ರೇಡಿಯೋದ ಎದುರು ಟಿ.ವಿ. ಆಧುನಿಕ, ಟಿ.ವಿ.ಯ ಎದುರು ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ಆಧುನಿಕ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕತೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವಾಗ ಇದರ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬೇರೆಯಾಯಿತು. 'ಆಧುನಿಕತಾವಾದ'ವನ್ನು 'ಮಾಡರ್ನಿಸಂ'ಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಬಳಸುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ರೊಮಾಂಟಿಸಿಸಂನ ಜೊತೆಗೆ ಹೋಲಿಕೆಯಿತ್ತು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಧುನಿಕತಾವಾದವನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ತುಂಬಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿತು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆಧುನಿಕತಾವಾದವೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದು ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ತರುವಾಯ. ಆಗ ಇದು ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಅಲೆಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಯಿತು.

ಆಧುನಿಕತಾವಾದದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಇವೆ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ರೂಪುಗೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಯು ಬರಲು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಲೇಖಕರು ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಜೀವನವೆಂದರೆ ಅದು ಅನೂಹ್ಯ. ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೀವನವೆನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅವನು ಒಂಟಿ ಹಾಗೂ ಅಸಹಾಯಕ. ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಪರಿಸರಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ಅವನದೇ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸಿತ್ವವಿರುತ್ತದೆ. ಅವನ ಜೀವನದ ಅರ್ಥ; ಜೀವನದ ಅಸಹಾಯಕತೆ; ಯಾವುದೂ ಅವನಿಗೇ ತಿಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬದುಕು ಅನ್ನುವುದು ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಅಸಾಂಗತ್ಯದಿಮದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ತರ್ಕ; ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುರಿಯೆಂಬುದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ಈ ಚಿಂತನಾ ಕ್ರಮಗಳು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ

ಉಪ ಉತ್ಪಾದನೆಯೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಕೈಗಾರಿಕೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ ಗುಂಪು ಈ ವಾದವನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸಿತು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ 'ಆಧುನಿಕತಾವಾದ'ವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಧನಾತ್ಮಕವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಿಲ್ಲ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ, ಆಧುನಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಬೇರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಅನುಸಂಧಾನ ನಡೆಸಬೇಕಾದ ಯಾವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವೆನ್ನುವುದು ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವ ಬಗೆಯೇ ಬೇರೆ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಆಧುನಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವೆನ್ನುವುದು ಚಲನರಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಅವನತ ಮುಖಿಯಾಗಿರುವಂಥದ್ದು. ಆಧುನಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶನಿಂತ ನೀರಿನಂತೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಜೀವನಕ್ರಮವನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಪರ್ಯಾಯ ಜೀವನ ಕ್ರಮದ ಹುಡುಕಾಟವೆಂದರೆ ಅದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು ಅಲ್ಲ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಆವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತದೆಯೆಂದು; ಆದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಬೇಕೆಂದು ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ 'ಸಂಸ್ಕಾರ' , 'ಭಾರತೀಪುರ' ದೇಸಾಯಿಯವರ 'ವಿಕ್ಷೇಪ', 'ಮುಕ್ತಿ' ಗಿರಿಯವರ 'ಗತಿಸ್ಥಿತಿ' ಕುಸುಮಾಕರ ದೇವರಗಣ್ಣೂರ ಅವರ 'ನಾಲ್ಕನೆಯ ಆಯಾಮ' ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಈ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ರೀತಿಯ ಬರವಣಿಗೆಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿತು ಎಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಜೀವನದ ಬಗೆಗಿನ ದೃಷ್ಟಕೋನವು ಒಂದು ಪರ್ಯಾಯವಾದ; ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ.

ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಹೊಂದಿರುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ತಕರಾರು ಇದೆ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮದ ಹಿಂದಿರುವ ತಳಹದಿಯು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಜೀವನವೆನ್ನುವುದು ಕೈಗಾರೀಕರಣದ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಆವೃತವಾಗಿರುವಂಥದ್ದು. ಆದುದರಿಂದ ಅದರ ಒತ್ತು ಕೈಗಾರೀಕರಣದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ರೂಪಿಸುವ ಜೀವನಕ್ರಮದ ಬಗೆಗೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು 'ಕೈಗಾರೀಕರಣ' ಎನ್ನುವುದರ ಬದಲಾಗಿ 'ಬಂಡವಾಳವಾದ'ವೆಂದು ಬದಲಾಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೆ. ಕೈಗಾರೀಕರಣ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬಿರುಕನ್ನು ತರುತ್ತದೆ ಜೀವನವನ್ನು ಯಾಂತ್ರಿಕಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರ ಮೂಲಕಾರಣ ಬಂಡವಾಳವಾದ.

ಆಧುನಿಕತೆಯು ಯಾಂತ್ರಿಕತೆ; ಹಣ; ವ್ಯಾಪಾರ ಉದ್ದಿಮೆ; ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಬಿರುಕು; ಸೈನ್ಯದ ನಡುವೆ ಸಂಘರ್ಷಗಳ ನಡುವೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ

ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಮಾನವೀಯ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಪಲ್ಲಟವು ಕೂಡಾ ಇದರ ಪರಿಣಾಮಗಳೇ. ಆಧುನಿಕತೆಯು ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ದುಃಖವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆಂತರಿಕ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಜೀವನವೆನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ 'ವಿಧಿ ಬರಹ' ಹಾಗೂ ಅದು ಅವನತಿಯ ಸೂಚಕವೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಕ್ಕೆ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ತಳಹದಿಯು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅದರ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ತಳಹದಿಯು ವ್ಯಕ್ತಿವಾದದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿದೆ. ಮಾನವತೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿವಾದದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ ಮುಖ್ಯನಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾದ ಒಂದು ಜನ ಸಮೂಹವನ್ನು; ಸಮಾಜವನ್ನು ಅದು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯು ಕೂಡಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಆಚೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಚರಿತ್ರೆಯಿಲ್ಲ.; ಕಾಲವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಒಂದು ವರ್ತುಲವಿದೆಯೆಂದು ಅದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಅವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅಥವಾ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದೆಂದರೆ ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಕಾರ ಚರಿತ್ರೆಯ ಆಚೆಗೆ ನಿಲ್ಲುವುದು. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಚರಿತ್ರೆಯ ಆಚೆಗಿನದು ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ.

ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಕಾರ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನ್ವಯ, ಅದರ ಸೂಚನೆ, ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ವಯ, ಅದರ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಮುಖ ತಳಹದಿ, ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತತೆ ಅನ್ನುವುದು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಆಧುನಿಕತಾ ವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ; ಮನುಷ್ಯ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕ. ಅವನಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಒತ್ತಡವಿರುತ್ತದೆ. ಒಂಟಿತನ ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆಳುತ್ತದೆ. ಇವು ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಯಿಂದ ಉಂಟಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು. ಆದುದರಿಂದ ಇವುಗಳೊಂದಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಸಂವಾದವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂವಾದವೆನ್ನುವುದು ವಿಶಾಲವಾಗಿಯಾದರೂ 'ಸ್ವಯಂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ' ರೂಪಿಯಾದುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸ್ವಾಯತ್ತವೆಂದು ಕರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ದುಃಖಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ಈ ನಿಲುವು ಆಕ್ಷೇಪಾರ್ಹವಾದುದೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನು ಯಾಕೆ ದುಃಖಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರುವುದರಿಂದ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಕಷ್ಟವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಿರುವ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಕೇಂದ್ರವಿಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ; ಚಂಚಲತೆ; ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ; ದುಃಖಕ್ಕೆ ಅನಂತ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು. ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಇಷ್ಟಿದ್ದರೂ ಆಧುನಿಕತಾವಾದದಲ್ಲಿ ರೊಮಾಂಟಿಕರಂತೆ ತುಂಬಾ ಉದಾತ್ತ ನಾಯಕರ ಲಕ್ಷಣವಿಲ್ಲ. ಅದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಗುಣವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದು ವಸ್ತುವಿನ ಏಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾರರೂಪವನ್ನು

ಹೆಚ್ಚು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಕೂಡಾ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಜಗತ್ತಿನ ಪರಿಣಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಆನಂತರದ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿತು. ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿತು. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭಾವವು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಮೇಲೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆಂದು ಚರ್ಚಿಸಿತು. ವಾಲ್ಟರ್ ಬೆಂಜಮಿನ್; ಅಡರ್ನೋ ಅಂಥವರು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದರು. ದುಡಿಯುವ ವರ್ಗದ ಜನಸಮೂಹವು ಪಡೆಯುವ ಎಚ್ಚರ; ದುಡಿಯು ವರ್ಗದ ಮೇಲೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಬೀರುವ ಪ್ರಭಾವ; ಬಂಡವಾಳವಾದವನ್ನು ಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಸಮಾಜವಾದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬಂತು. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ – ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಸಾಚಾ ಅಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯಿಲ್ಲ. ಅದು ಮನುಷ್ಯರನ್ನು; ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಲಂಚಕೋರತನದಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಅಸಹನೆಯಿದೆ. ಸಿನಿಕತನವಿದೆ. ಅದು ಸಮೂಹ ಜೀವನದ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮವನ್ನು ದಮನಿಸುತ್ತದೆ, ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಜನಾಂಗೀಯ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಹುಮುಖತೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಗೌರವವಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ವಾಗ್ವಾದವು ಬೇಕಿಲ್ಲ. ವಿಧೇಯತೆಯನ್ನು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಇಷ್ಟ ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ತನ್ನ ಸುತ್ತ ಒಂದು ಗೋಡೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅದರಾಚೆಗೆ ಅದು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಕೋಟೆಯೊಳಗೆ ಉಳಿದವರನ್ನು ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆ – ಹೋರಾಟ; ಬದಲಾವಣೆ; ಮನುಷ್ಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಉಳಿವನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು 'ಆಧುನಿಕತಾವಾದ'ವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ತಾತ್ವಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿಯೂ ಹೌದು.

7.10 ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತ

'ನಿರಚನ' (De construction) ಎನ್ನುವ ಪದವೇ ಈ ವಾದದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇದರ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನೂ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ರಚನೆಯನ್ನು ನಿರಚನಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಇದು ಸಾದರಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

'ನಿರಚನ'ಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಒಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವಿದೆ. ರಚನೆಯು ಒಂದು ಶಾಬ್ದಿಕ ಕಟ್ಟಡ. ಈ ಶಾಬ್ದಿಕ ಕಟ್ಟಡದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವಿದೆಯೆಂದು ರಚನಾವಾದವು ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಚನಾವಾದದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಿದೆಯಷ್ಟೇ? ರಚನಾವಾದಿಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ

ಪರಿಕ್ರಮದ ಮೊತ್ತವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ನಿರಚನವಾದವು ಈ ವಾದವನ್ನು ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಡೆಯುವುದರಿಂದ ಈ ವಾದಕ್ಕೆ ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ.

ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಾಗ್ವಾದದ ರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದವನು ಫ್ರೆಂಚ್‌ನ ಜೇಕೂಸ್ ಡೆರಿಡಾ. ಈಗಾಗಲೇ ರಚನಾವಾದವು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆತ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ. (ರಚನಾವಾದವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಗಮನವನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಡೆರಿಡಾ ಅದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ) ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೇ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ. ಪಶ್ಚಿಮದ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮದ ಪ್ರಮುಖ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಶವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಭಾಷೆಗೂ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಭಾಷೆಯು ತುಂಬಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಅಲ್ಲಿದೆ. ಭಾಷೆಗೂ; ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಅದು ಸೂಚಿಸುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯದು ಮೊದಲು ಭಾವಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಚನಾವಾದಿಗಳು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ತರ್ಕವಿದೆ. ಮಾತ್ರವಿಲ್ಲ; ಅದಕ್ಕೊಂದು ಕೇಂದ್ರವಿದೆಯೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ನೆಲೆಯನ್ನು ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಭಾಷೆಯ ಮುಖಾಂತರ ಅನೇಕ ತಾರತಮ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ತಾರತಮ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದರ ಎದುರು ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಅಧಿಕಾರದ ನಿರ್ವಚನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ನಿರಚನದ ಅನ್ವಯವು ಬಹುತ್ವದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ಪಠ್ಯವೆಂದರೆ ಅಂತಿಮ ನಿರ್ಣಯವು ಸಲ್ಲದು. ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಇದುವೇ ಎಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಚನ ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳೆಂದರೆ ಇಂಥವು ಎನ್ನುವ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳು ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿವೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಯಾವುದು ಶ್ರೇಷ್ಠ; ಯಾವುದು ಕನಿಷ್ಠವೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳು ನಮ್ಮ ಓದಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿಬಿಡಬಹುದು.

ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ತೀರಾ ಹೊಸದನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಅನ್ವಯದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಒಂದು ಪಂಥಾಹ್ವಾನವೆಂದು ಅದು ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ನಿರಚನ ಭಾಷೆ, ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಲೋಚಿಸುತ್ತದೆಯಾದರೂ, ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಬರವಣಿಗೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನೇ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅದು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಅನ್ವಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆಯೆಂಬುದಂತೂ ನಿಜ.

ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಈಗಾಗಲೇ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವಲ್ಲದ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬ ಪ್ರಭೇದವನ್ನು ಅಳಿಸಿಹಾಕುತ್ತದೆ. ನಿರಚನದ ಪ್ರಮುಖ ಚಟುವಟಿಕೆಯೇ ಇದು. ಡೆರಿಡಾನ

ಪ್ರಕಾರ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸುವುದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವು ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಬರವಣಿಗೆಯ ರೂಪಕ್ಕೆ ಇಳಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿಯೂ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವು ತನ್ನ ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಬಹುದು. ಇತ್ಯಾದಿ ಮಾತುಗಳಿಂದ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಎತ್ತರದ ಸ್ಥಾನವತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವು ತನ್ನ ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಬಹುದು. ಇತ್ಯಾದಿ ಮಾತುಗಳಿಂದ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಎತ್ತರದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಓದುವುದೆಂದರೆ ಜಾಗರೂಕವಾಗಿ, ನಿಧಾನವಾಗಿ, ವಿವೇಕಯುತವಾಗಿ ಓದುವುದೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಓದುವವರು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ನಿಜವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಓದುತ್ತಾರೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನಿರಚನ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ನಾವೆಲ್ಲಾ 'ಅವಕಾಶ' (ನಿರಚನ ಪದ)ದಲ್ಲಿ ತೇಲಾಡುತ್ತವೆ. ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಮಾನವನ ಹಕ್ಕು ಮತ್ತು ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಬಹುಮುಖದ ಕಡೆಗೆ ಇಡುತ್ತದೆ. ನೈತಿಕತೆಯಿಂದ ಶುರು ಮಾಡಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನು ಕೂಡಾ ಬಹು ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಡುವುದರಿಂದ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯು ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಮೌಲ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನಾಗಲೀ ನೈತಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನಾಗಲೀ ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದರಿಂದಲೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ 'ಅನಾಯಕತೆ'ಯೆಂಬುದು ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದರಿಂದಲೇ ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಪರ ಮತ್ತು ವಿರುದ್ಧ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನಿರಚನವು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಯಾವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.? ಯಾವುದನ್ನೂ ಸೂಚಿಸದೇ ಇರುವುದೇ 'ನಿರಚನ'.

ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ ಮೊದಲಿಗೆ ಅದರ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಆದರೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅರ್ಥಗಳು ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲುವುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಅರ್ಥಗಳ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ರಚನಾ ಕ್ರಮವಲ್ಲ. ಒಂದು ಕವಿತೆಯ ಅಥವಾ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯ ಪದಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ನಾವೇನೂ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರಹಗಾರನ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಸಾಕ್ಷ್ಯದ ಆಧಾರವಿಲ್ಲದೆಯೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆಂದೂ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನಾ ಕ್ರಮವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮಾಜದ ರಚನಾಕ್ರಮದ ಜೊತೆಗೆ ನೇರ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆಯೆದಾದರು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದೆಂದರೆ ಒಂದು ಪಠ್ಯವನ್ನು ತೆರೆಯುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಹೀಗೆ ತೆರೆಯುವಾಗ ಒಂದು ಆದರ್ಶ ಮಾದರಿಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಹಾಗೂ ಆದರ್ಶವಾದ ಗುಣವನ್ನು ನಾವು ಹೊಂದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಿರಚನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮದ ಕಡೆಗೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ.

ಡೆರಿಡಾನ ಪ್ರಕಾರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಚನೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವಾಗ ಮಾತ್ರ ರಚನಾವಾದದ ಕೆಲಸ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ

ವಸ್ತುವಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ವಿಷಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ರಚನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಅಷ್ಟೆ. ಒಂದು ರಚನೆಯ ಹಿಂದೆ ಬಯಕೆಯು ಇದೆಯೆಂದಾದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಬಯಕೆಯನ್ನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯೇ? ಎಂದು ಕೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

7.11 ಆಧುನಿಕತಾವಾದ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದ

ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಈಗ ಆಧುನಿಕತೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಬರೀ ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಂತರಂಗಿಕವಾದ ನಿಲುವು ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತೆಯಾದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಗತಿಪರವಾದ ಯಾವುದೇ ನಿಲುವುಗಳು ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನೀತಿಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನು ಹೇಳುವ ವಿಚಾರಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸತ್ಯಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವಗಳು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಸಮಗ್ರತೆಯೆನ್ನುವುದೂ ಈ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬಹುತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಭಕ್ತಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಛಿದ್ರೀಕರಣ ಮಾಡಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಒಂಟಿತನವನ್ನು ಹೇಳುವ ಅವನ ದುಃಖವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಆಧುನಿಕತಾವಾದದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಮಾಜದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆಯೋ ಆಗ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾದ ಸ್ವರೂಪವೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯೇ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹೊಸ ಸಮಾಜದ ವಿನೂತನವಾದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯೂ ಹೌದು. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು : ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಒತ್ತಡವನ್ನು ನಾವು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಡಕವಾಗಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಘೋಷಣೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ವಿಷಯದ ಕುರಿತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೇಳಿಕೆಗಳೂ ಇವೆ. ಮತ್ತು ಇದರ ಕುರಿತು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಯೂ ಇದೆ. ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಯು ಕುರಿತು ಅನೇಕರು ವಾದ ವಿವಾದವನ್ನೂ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪ್ರಿಯಕಲೆ, ಸಹಜವಾದ, ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವ, ಮಾಧ್ಯಮಗಳು, ಆಧುನಿಕತಾವಾದ, ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ನಾವು ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಜಟಿಲವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಬಂದರೂ ಅದನ್ನು ನಾವು

ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ನಾವು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರೀ ನೆಗೆಟಿವ್ ಆದ ಭಾವನೆಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ ಎಂದು ಯಾರೂ ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಇವೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ ಪ್ರಾತಿನಿಧೀಕರಣಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಆಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸಮೂಹ ಮತ್ತು ಜೀವನವು ಹೇಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳೂ ಇವೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಾವು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಈಗ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಮುಖಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಕೂಡಾ ಒಂದೇ ರೀತಿಯದು ಅಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅದು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಲಕ್ಷಣವೂ ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ನೋಡದೇ ನಾವು ಅನೇಕ ಸರ್ತಿ ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೂ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದ ಸರಿಯಾದ ನಿಲುವು.

ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಕೋನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ತಕರಾರುಗಳು ಇವೆ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತಾವಾದದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಡಯು ಉಂಟಾಗುವುದೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ನಿಲುವು ಇದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ. ಜನಪ್ರಿಯವಾದ, ನಿಸರ್ಗವಾದ, ಸಮಾಜವಾದ, ಮಾಧ್ಯಮಗಳು, ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ರಾಜಕೀಯವಲ್ಲದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಬುನಾದಿಗಳೂ ಬಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಬದ್ಧತೆಗೆ ಒಂದು ಸರಿಯಾದ ನಿಲುವು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಜಕೀಯ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ನಿಲುವೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು : ಯಾವುದನ್ನು ಈಗ ಹೊಸ ನಿರೂಪಣೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತವೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡವುದು ಎಂದರೆ ಅದರ ರಾಜಕಾರಣವು ಎಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ನೋಡುವುದೂ ಹೌದು. ನಿರೂಪಣೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಯಾರೂ ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಯಾವುದೇ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ಸ್ವಾಯತ್ತವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಯಾವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದ ಅದರ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣ, ಭಾಷೆ, ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಕಾಮಿಡಿ, ದುರಂತ, ಲಿರಿಕ್, ಎಪಿಕ್ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಸ್ವರೂಪವು ಈಗ ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ

ಅಥವಾ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯವೆನ್ನುವುದೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಒಂದು ವಿಷಯವೆಂದು ಹೇಳಿದವರು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು. ಅವರಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ಥಾನಮಾನವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು.

ಹಳೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಈಗ ಅರ್ಥಹೀನವೆಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಗಳೇ ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವು ಕೆಲವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಕೆಲವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನಿರಾಕರಿಸಲು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗಳು. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಕಲೆಯು ಆ ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯಗಳೂ ಆಗಿದ್ದವು. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಯಕೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದವು. ವಾಸ್ತವವಾದ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಂಶವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದೂ ಆಧುನಿಕವಾಗಿತ್ತು. ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಅದನ್ನು ಆಗ ಅತ್ಯಂತ ಸೆಕ್ಯುಲರ್ ಎಂದೇ ಹೇಳಿದ್ದರು. ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಸ್ವರೂಪವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಿಜವನ್ನು ಲೇಖಕನು ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ ಸಾಕು ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಇತ್ತು. ಅದು ಹೇಳಿದ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಿದ್ದವು. ಹೊರಗಿನ ಜ್ಞಾನ, ಅದರ ನಿರೂಪಣೆ, ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಜ್ಞಾನವೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಆದು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಜ್ಞಾನವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಮತ್ತು ಅದರ ಜ್ಞಾನವು ಹೇಗೆ ಇತ್ತು ಎನ್ನುವುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಕಥನವೆಂದೂ ನಾವು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿದೆಯೇ ಇಲ್ಲ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇದಯೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ನಾವು ಅದರ ಆಶಯವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಹೇಗಿದೆ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದ ಹಿಂದೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯು ಇದೆ. ಆದು ಯಾವುದು ಎಂದು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾದವು ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ತುಣುಕು ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ನಾವು ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅದು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೇಳುವ ಕನ್ನಡಿಯಂತೆ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದು ಒಂದು ಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ವೈದೃಶ್ಯಗಳು ಇವೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಭಾಷೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಅದರ ಶಕ್ತಿ. ಚಾರಿತ್ರಿಕತೆಯ ಅನೇಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಅದು ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಪ್ರಾಕ್ತನವಾದ ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಳೆದ ಸಂಗತಿಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದವು ಅದನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯು ಕೆಲವು ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ರಚನೋತ್ತರವಾದವು ಕೆಲವು ಭಿನ್ನವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ವರ್ಗೀಕರಣವೇ ಬೇಡವೆಂದು ಅದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ರಚನೋತ್ತರವಾದವು ಮೀಡಿಯೇಶನ್ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆರಡನ್ನೂ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾದಂಬರಿಯೂ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ. ನಿಸರ್ಗವಾದವನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾದವು ನಿರಾಕರಿಸದರೆ ಅದನ್ನು ಆಧುನಿಕವಾದವು ನಿರಾಕರಿಸಿತು. ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ನಿರಾಕರಿಸಿತು. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಇವೆ. ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭಾವವು ಒಂದು ಬಗೆಯದೇ ಆದರೆ ಅದರ ಅನಂತರದ ತರ್ಕಗಳು ಬೇರೆಯಾದವು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವವರು ಹೇಳುವುದೇ ಬೇರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಆಧುನಿಕತೆಯು ಜೀವನದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಅದರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಟ್ಟುಗಳು ಇವೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಾವು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಅನಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅದರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದವು ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಭಾಗಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರತಿಫಲನವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವೈರುದ್ಧ್ಯಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾದವು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವಿಧ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಕ್ರಮವು ಮಾತ್ರವೇ. ಅದರಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯು ನಿರೂಪಣೆಯು ಹೀಗೆಯೇ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಅನೇಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಕಳೆದು ಹೋಗಿದೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ದಾಖಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕ್ಷಣಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಬರಹವು ಕಳೆದುದರ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ವಾದವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಳತೋಟಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಅದರ ಗುರಿಯೂ ಆಗಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾದವು ಕೆಲವನ್ನು ನಿರ್ಧಾರಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರ್ಧಾರವು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಅದು ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದರ ಕುರಿತಾಗಿಯೇ

ಆಧುನಿಕತಾವಾದಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ನಿರೂಪಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಧುನಿಕವಾದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಸಹಮತವು ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮದ ಬಗ್ಗೆ ರಚನೋತ್ತರವಾದವು ಕೆಲವು ಆಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ರಚನೋತ್ತರವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಕೇವಲ ಕೆಲವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದು ಹೇಳುವ ಸತ್ಯಗಳ ಅರ್ಥವೂ ಅತ್ಯಂತ ಸೀಮಿತವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಆಗಿದೆ. ಆ ರೀತಿಯ ವರ್ಗಗಳ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅವರ ನಿಲುವು ಆಗಿದೆ.

ರಚನೋತ್ತರವಾದವು ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಸತ್ಯಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ನಿಜವಾದ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಸಂಬಂಧವು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಒಂದು ನಿಜವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಬುನಾದಿಯು ಇರುವುದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ನಿಯಮದಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಅದರ ನಿಯಮವನ್ನು ರಚನೋತ್ತರವಾದವು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಹಜವಾದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊರಗಣ ವಿವರ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅದು ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆಯು ಇದೆ. ನಿಸರ್ಗವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನೋಡಿದವರು ಅನಂತರ ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದರು. ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ಇದೆ ಎಂದು ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾ ಹೋದರು. ಅಂದರೆ ನಿಸರ್ಗವಾದವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದರಿಂದಲೇ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಅದಕ್ಕಿರುವ ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾದವು ನೋಡಿರುವ ಕ್ರಮವೂ ಬೇರೆ. ಅಂದರೆ ನಿಸರ್ಗವಾದವನ್ನು ಅದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾದವು ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ವಾಸ್ತವನ್ನು ನೋಡಿದ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಅವನು ಅದನ್ನು ಅವನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿದ್ದ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯು ಅವನಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅವನಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅವನ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ಇರುವವರನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು. ಅವನಿಗೆ ಸಭ್ಯರು ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯರಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಅವನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕೂಡಾ ಭಿನ್ನ. ಅವನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಕೂಡಾ ವಿವರಿಸಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಒಂದು ರೂಪವಾಗಿ ನೋಡಿದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾದಂಬರಿಯೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಯಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯಬಾರದು. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳಿದ ಕ್ರಮ ಮಾತ್ರವೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಒಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳಿತು. ಮತ್ತು ಅದುವೇ ನಮಗೆ ಹೊಸದಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು. ರೂಪನಿಷ್ಠ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹೇಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹೇಳಿದ. ಆದರೆ ರೂಪದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಿಂತ ಅದರ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುವಾಗ ಹೇಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದ. ಅವನಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅವನು ಸಾಮಾನ್ಯರು ಹೇಗೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ನೋಡುವವರ ಮೇಲೆ ಏನು ಪರಿಣಾಮವು ಆಗಲು ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ಮತ್ತೊಂದು ನಿಲುವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತವಾದವು ಸಾಮಾನ್ಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಜನರ ಚಿತ್ರಣವೂ ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣವು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಅದು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕೊಡಬೇಕಾದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಅದು ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಲುಕಾಕ್ಸನಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆ, ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ರಾಜಕಾರಣವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯು ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ.

ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ವರ್ಗದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎರಡೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪದ್ಧತಿಯು ಅಲ್ಲ. ಅದು ರೂಪವನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಕೂಡಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಸಮಾಜವು ಮಾತ್ರವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಹೌದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ನೋಡುವುದರಿಂದ ಅದು ಗೈರು ಹಾಜರಿಯಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಆದರೆ

ಯಾವುದೇ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತನಿಧಿಕತೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಯಾವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅದು ತಳೆಯುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯು ಇದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸೂಚಕ ಹಾಗೂ ಸೂಚಿತರ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದು ಅಸಹಜವೆಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನಡುವೆ ಕೆಲವು ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳು ಇವೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾದದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರೂ ಅದರ ರೂಪವು ಚರ್ಚೆಗೆ ಅರ್ಹವಾದದ್ದು ಎಂದು ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಎಂದರೆ ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಕಾಲದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು : ವಾಸ್ತವವಾದವು ನಿಜವನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನಪರವಾದ ಹೆಚ್ಚು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಅವನ ಭಾವನೆಯು ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಅನೇಕವನ್ನು ಅದು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಉತ್ಪಾದನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ಒಂದು ರೂಪವೆಂದು ಕಾಣಬಾರದು. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರೀ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಭಾವಿಸಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಿಲುವು. ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದೂ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಅವನು ಹೇಳುವುದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ನಿಲುವುಗಳು ಕಲೆಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಅದು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯವು ಬಹಳವಿದೆ. ಅದು ಭಾವುಕವಾದ ಒಂದು ನಿಲುವು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯ ಅಂಶವೂ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸರಿಯಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕನು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಹೊರಟರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.. ಲೇಖಕನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ನಿರ್ವಚನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಅನುಕರಣೆಯ ತತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ರಚನೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅದು ಯಾವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯೂ ಒಂದು ಸಲಕರಣೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಪಾರದರ್ಶಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು

ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಅದು ನಿಜವನ್ನು ನೋಡಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಲುವು ಭಿನ್ನವಾದದ್ದೂ ಹೌದು. ಲುಕಾಕ್ಸ್ ರೂಪವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯನ್ನೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಪರಿಚಿತೀಕರಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹೊಸತನವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.ಅವರಿಗೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಅವರು ಒಂದು ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಜಗತ್ತು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ರಾಜಕೀಯ ಚಿಂತಕರು ಮಂಡಿಸುವ ವಿಚಾರಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಚಿಂತಕರು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಅವರು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಾಯತ್ತ ವಿಚಾರಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಂತೆಯೂ ಇದೆ. ಅವರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಎಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿದೆ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಹೋಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಆಧುನಿಕ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಹಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಲಾವಣೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಆಧುನಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ತಜ್ಞರು ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಕೆಲವು ನೀತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆಧುನಿಕತೆಯು ಮೂಲತಃ ಇಡೀ ಸಮಾಜದ ಬಿರುಕುಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅರ್ಧ ಭಾಗದಿಂದ ಬಂದ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಕೂಡಾ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾರತೆ, ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ, ವ್ಯಕ್ತಿವಾದ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಕಾಸಶೀಲತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯು ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಂತು. ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯು ವಿನಾಶವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ರಾಜಕೀಯ ಅಸ್ಥಿರತೆಯೂ ಬಂತು. ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕತೆಯು ಬಂದಾಗ ವಾಸ್ತವತೆಯು ನಿರಾಕರಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಯಿತು. ಮತ್ತು ನವ್ಯತೆಯು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಒಡೆದು ಹಾಕಿತು. ಕಾಫ್ಕಾನ ಬರಹಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಲಿಕೆಗೆ ಬಂದುದಕ್ಕೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಸ್ಥಿರತೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಆಧುನಿಕತೆಯು ಹಳೆತಾದಂತೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಹಾಗೆ ಅಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಖಚಿತವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದರ ಅನಂತರ ಬಂದ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದ ಈ ಅರ್ಥದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿತು. ಆಧುನಿಕತಾವಾದಕ್ಕೆ ಒಂದು ದುರಂತದ ಛಾಯೆ ಇದೆ. ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಅದು ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಗಂಭಿರವಾದುದು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಅದು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ.

ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದ ಈ ರೀತಿಯ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಅದು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಮೂಲತಃ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಆಶಯಗಳು ಮಾತ್ರ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೂ ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದೇವೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಕಾರಣವೇನು ಎನ್ನವುದರ ಕುರಿತು ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಆಸಕ್ತಿಯು ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಅತಾತ್ವಿಕರು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬರೀ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಆಚೆ ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದೂ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಸದ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವರು ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವ, ನೈತಿಕತೆ, ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಆಸಕ್ತಿಯು ಇಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಅದರ ಸಂಕೇತ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಕುರಿತು ಮಾಡುವ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಓದುಗರನ್ನು ಹಾದಿ ತಪ್ಪಿಸಿರುವುದೂ ನಿಜ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಯ್ಕೆ ಮಾತ್ರ. ವಾಸ್ತವತೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅವರು ಗ್ರಹಿಸದೇ ಹೋಗಿರುವುದರಿಂದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಯ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದ ಹೇಳುವುದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು. ಅವರು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವುದು ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ಇದರಿಂದ ಅವರ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾದ್ದು ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಎನ್ನವುದನ್ನು ಅವರ ನಿಲುವುಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಸತ್ಯ, ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಅವರು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ. ಅತಾತ್ವಿಕರು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಓದುಗರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದೂ ಕೂಡಾ ಅರಾಜಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹಳೆಯ ಬಂಡವಾಳವಾದವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಅದನ್ನು ಬದಲಿಸಿದೆ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಮಹಾನ್ ನಿರೂಪಣೆಯ ಹಾಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಹಜತೆಯನ್ನು ಅಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅರೆ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೊಂದಿವೆ. ಅತ್ಯಂತ ವೇಗವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಆಧುನಿಕತೆಯೇ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿವೆ. ಹೊಸದಾದ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆಗಳು ನಮ್ಮ ಎದುರು ಬಂದಿವೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಘಾತಕತನಗಳು ಉಲ್ಬಣವಾಗಿವೆ. ಈಗ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅವಕಾಶವು ಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಅತ್ಯಂತ ಶೈಲೀಕೃತವಾದ ಜೀವನ ಪದ್ಧತಿಯು ಯಾವುದನ್ನೂ ಒಪ್ಪದ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿವೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ಇದು ನಮ್ಮ ನಡುವೆ ಇರುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಬೋಧಿಸುವ ಪಠ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಆಯಾಮವೇ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅಧುನಿಕ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಮಾನವ ಸಂಪನ್ಮೂಲವನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ತಮ್ಮ ಗುರಿಯೆಂದು ಅವುಗಳು ಭಾವಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅವುಗಳೇ

ನಿಜವಾದ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಸರಕಾರಗಳು, ಬಂಡವಾಳವಾದಿಗಳು, ಬಲಪಂಥೀಯರು ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಜೊತೆಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಮ್ಮ ಎದುರು ಇರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದ್ಯೋಗಗಳ ಕಡಿತವೇ ನಮಗೆ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಆಗಿದೆ. ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಹಿತೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾಜಗಳು ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯು ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಬೀರಿವೆ. ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವುಗಳು ನೋಡುತ್ತವೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಅದರ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಕಲೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಕ್ರಮಗಳೇ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಮಾಡಿರುವ ಕೆಲವು ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಒಪ್ಪುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆದರ್ಶವು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಹೇಳಿದ ಸಮೂಹವನ್ನು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಒಪ್ಪುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ನವ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೂ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅವಕ್ಕೂ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಬಂಧವಾದರೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದ ಬೇರೆ ಇರುವುದು ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಅದು ಹೇಳುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಕಲೆಯನ್ನು ಬರೀ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಒಂದು ಸಾಮಾಗ್ರಿ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಬರೀ ಆಮದು ಮತ್ತು ರಫ್ತು ಎನ್ನುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿನಿಮಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯವು ಮಾತ್ರವೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ವಾದವನ್ನು ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ರೂಪಿಸುವುದೇ ಕಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಅಂಥದ್ದು. ಅದರ ಮೈಯೆಲ್ಲಾ ಎಣ್ಣೆ. ಕೈಗೆ ಸಿಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಗಮನವಿರುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಗಿರಾಕಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು. ಅಂದರೆ ಯಾವಾಗ ಯಾವುದರ ಕುರಿತು ಯಾವ ಮಾದರಿಯ ಬೇಡಿಕೆಯು ಇದೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಅದರ ನಿಲುವು ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದು ಹೇಳುವುದು ಬದ್ಧತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂಬುದು ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅದು ಹೇಳುವುದು ಬೇಡಿಕೆಯು ಯಾವುದು ಇದೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾದ ಪೂರೈಕೆಯು ಇದ್ದರೆ ಆಯಿತು. ಹೊಸ ರೂಪವು ಇರಬೇಕು. ಹೊಸ ಫ್ಯಾಶನ್ ಇರಬೇಕು. ಹೊಸ ಉತ್ಪನ್ನಗಳೂ ಇರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಇದರ ತತ್ವವಾಗಿದೆ. ಇದರ ಪ್ರಭಾವವು ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ಲೇಖಕರ ಮೇಲೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದು ಹೆಚ್ಚು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸುವುದು. ನಾವು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ಹೇಗೆ ತಪ್ಪು ಮಾಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅಥವಾ ತಪ್ಪು ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಬರೀ ತಪ್ಪು ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಸರಿಯೆಂದೇ ಭಾವಿಸುತ್ತವೆ.

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಯಜಮಾನಿಕೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವೂ ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಗಿರಾಕಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಮಾಜವನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತವೆ. ಗಿರಾಕಿ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ತಳಹದಿಯನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಈ ಮಾದರಿಯ ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅವು ನಮ್ಮ ದಿಕ್ಕನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುತ್ತವೆ. ಗಿರಾಕಿಯೆಂದರೆ ಅವನು ಒಬ್ಬ ಖರೀದಿಗಾರ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಚಿಂತನೆಗಳು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಖರೀದಿ ಮತ್ತು ಹಣವು ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಆಶಯವು ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೂ ಕೂಡಾ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆಗಳ ದಿಕ್ಕು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ದೆಸೆಗಳು ಯಾವುವು ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಅವುಗಳು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉದ್ಧೇಶವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತೆ ಯಾವುದನ್ನೋ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಉದ್ಧೇಶವು ಇರಬೇಕೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅದು ಕೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಉದ್ದೇಶ ರಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದೇ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಉದ್ಧೇಶವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೇ ಸಂಗತಿಗಳು ನಡೆಯುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಋಣಾತ್ಮಕವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ ಮತ್ತು ಅರೆ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಈಗ ನಮ್ಮ ಎದರು ಇರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಆದರೂ ಅಷ್ಟು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಇರುತ್ತವೆಯೇ ? ಹೇಳುವವನು ಮತ್ತು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವನು ಅಷ್ಟು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಹೇಳುವ ಮತ್ತು ಕೇಳುವ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎಂದೂ ತಿಳಿದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೇಳುವವನು ಈಗಾಗಲೇ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಳುವವನು ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೇಳುವವನು ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಅಗತ್ಯವಿದ್ದರೆ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಮಾತಾಡುವುದೂ ಕೂಡಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು. ಕೇಳುವವನು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಕರವನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ಮನೋಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಸ್ವೀಕಾರ ಮತ್ತು ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ನಿಯಮವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡು ಇರುತ್ತವೆ. ಇವರ ನಡುವೆಯೇ ಸಂಕೇತ ಅಥವಾ ಸನ್ನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಸನ್ನೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಹೇಳುವವನು ಮತ್ತು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅವರನ್ನು ಬೆಸೆಯುವುದು ಸಂಕೇತಗಳು ಅಥವಾ ಸನ್ನೆಗಳು. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಸನ್ನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ತನ್ನ ಗಣನೆಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಪಂಚವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೆಸೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಅವುಗಳು ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತಗಳು ಅಥವಾ ಸನ್ನೆಗಳು ಸರ್ವ ತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರವಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಅವುಗಳ ಪಾಡಿಗೆ ಅವೇ ತಮ್ಮನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾರಣಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಸೀಮಾರೇಖೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ.

ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಹೇಳುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಧ್ಯಯನ, ಬಹುತ್ವ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ವಸಾಹತೋತ್ತರ ವಾಗ್ವಾದಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ವಾಗ್ವಾದವು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅಂತರ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿದರೆ ಯಾವ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸಿದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಪಾಯಕಾರಿ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುವ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಒಂದು ಆಯಾಮವಿದೆ. ಸುಮ್ಮನೆ ಅದನ್ನು ಯಾರೂ ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದುವೇ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದು ಸ್ಥಳೀಯತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಮಾಜವಾದ ಹೇಳುವ ರಾಜಕೀಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಆಧುನಿಕ ರಾಜಕಾರಣವು ಯಾವುದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದೆ ಮತ್ತು ಯಾಕೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ನಮಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ರಾಜಕಾರಣವು ಬಡವರನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಕುರಿತು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಗ್ರಹಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಬಹುತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೆ ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚಿ ನೋಡಬೇಕಾದ್ದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಿದ್ದರೆ ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು– ಅದು ಅನನ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅನ್ಯತೆಯನ್ನು ಮೂಲ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ಅನನ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಅನ್ಯತೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಬಹಳ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಯಾವ ಅನ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿವೆ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ, ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಭ್ರಮೆಯು ಯಾವ ಬಗೆಯದ್ದು ಮುಂತಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಕೇಳಬೇಕಾದ್ದು ತುಂಬಾ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲ. ಆದರ ಹಿಂದೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು. ಅದು ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್ಟ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ.
7. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂ) ಎನ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ(ಅನು) ಅಭಿನವಗುಪ್ತ 2000.

ಅಧ್ಯಾಯ

8

ಕಾವ್ಯದ ದೇಹ ಮತ್ತು ಆತ್ಮ – ಅಲಂಕಾರಗಳು

8.1 ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ

ಕಾವ್ಯಶರೀರ

ಅಲಂಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ಅವು ದೊರಕಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥಗಳು ಕಾವ್ಯಶರೀರಗಳಾಗಿವೆ-ಯೆಂಬುದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯ. ಕಾವ್ಯಶರೀರವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆ.

ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬರುತ್ತದೆ:

ಪರಮ ಪ್ರೀತಿ ನಿಮಿತ್ತಂ
ನಿರತಿಶಯ ಯಶೋನಿದಾನ ಮಪ್ಪುದ ನಿಹಂ
ಪರಮೆಂಬೆ ರಡರ್ಕಂ ಬಂ
ಧುರ ಕಾವ್ಯನಿಬಂಧದಿಂ ಹಿತಪೆರತುಂಟೆ? (2–4)

ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಾವ್ಯಶರೀರವನ್ನು ರಚನೆಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ರಚನಾವಾದವೆಂಬ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪಂಥವಿದೆ.[1]

ಮೊದಮೊದಲು ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯೆಂದರೆ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಬಗೆಗಿನ ವಿವೇಚನೆ ಎಂದೇ ನಿರ್ಣಿತವಾಗಿದ್ದಿತು. ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕಾರರನ್ನು 'ಆಲಂಕಾರಿಕರು' ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ, ವಿವೇಚಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು 'ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರ' ಎಂದೇ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಹೃದಯದಿಂದ ದೀಪ್ತವಾದ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಸುಂದರ ಉಕ್ತಿ ಅದು ಜಗತ್ತಿನ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಘಟನೆಗಳ ನೇರವಾದ ಅಥವಾ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲ ಅದರಲ್ಲಿ

ಭಾಷೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಆಡುಮಾತಿನಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಬಾಗು,-ಬಳುಕನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ 'ಲಕ್ಷಣ' ಅಥವಾ 'ಅಲಂಕಾರ'ಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಲಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಸಹಜವಾದಂತಹ ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ಪರ್ಶವನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಕವಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೂ ಸಹಜತೆಗೂ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಒತ್ತು.ಅಲಂಕಾರವೂ ಸಹಜವಾಗಿರ ಬೇಕೆಂಬ ಈ ಅಭಿಪ್ರಯವೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಶಬ್ದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಭರತ ಮೊದಲು ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳು ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತನೆ. ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಮೂವತ್ತಾರು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ನಾಲ್ಕು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈತ ಕಾವ್ಯದ ಸಹಜ ಸೌಂದರ್ಯ 'ಲಕ್ಷಣ' ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಎದ್ದುಕಾಣುವಂತೆ ಅಲಂಕರಿಸುವುದು 'ಅಲಂಕಾರ' ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಅಲಂಕಾರಗಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯದ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಹೊರಟವನು ಭಾಮಹ. ಈತನ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ' ಕೃತಿಯ ಹೆಸರೇ ಈತ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಮಹತ್ವವನ್ನು ತೋರುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದ ಮಹತ್ವ ಅದರ ರಚನೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ ನಂತರ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಬಗೆಗೆ ತನ್ನ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ರಸ,ಧ್ವನಿ, ರೀತಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಚರ್ಚೆಮಾಡಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಗಳ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳೇ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ' ಮತ್ತು 'ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ' ಎಂಬ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಈತ 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ' ಅಂದರೆ ಬಾಗಿದೆ. ಕೊಂಕುವೆತ್ತ ಉಕ್ತಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಅತಿಶಯ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ತರುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ ಅಂತಹ ಅಲಂಕಾರವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯವೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶ್ರುತಿ ಸುಭಗಮಪ್ಪ ಎಂದೂ ಅವನು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ ಅಭೇದೋಕ್ತಿಯೆಂದು ಹೇಳಿರುವ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ_.ಬಾಹು ಲತೆ,ಪಾದಾಂಬುಜ,ನಯನಾಳಿ.ಇದು ಕೂಡಾ ಅತಿನಿಪುಣರಿಗೆ ಸಾದ್ಯವಾಗುವಂಹುದೇ.[2]

"ಅಲಂಕಾರತತ್ವ" ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಂ.ಎ. ಹೆಗಡೆಯವರು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯ ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಎಂ ಎ. ಹೆಗ್ಡೆ 2001 ಅಲಂಕಾರ ತತ್ವ ಪುಟ 83– 97)

ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೆಂಬ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಅತಿಶಯವಾದ ಉಕ್ತಿಯೇ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ. ಕುಂತಕನು ಹೇಳುವಂತೆ ಅದು ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಜೀವಿತ (ಸರ್ವಾಲಂಕಾರ ಜೀವಿತಮ್). ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯ ಛಾಯೆಯಾದರೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ಅಪವಾದವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಷ್ಟೇ ಈ

ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಗಳೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಕುಂತಕನು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಲಂಕಾರವಲ್ಲ, ಅಲಂಕಾರ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮತವನ್ನೊಪ್ಪಿದರೆ ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳೂ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಅನುಪ್ರಾಣಿತವಾಗಿವೆ. ಅದು ಕವಿಯ ಮಂತ್ರ ದಂಡ. ಅದರ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ನಿಕೃಷ್ಟ ವಸ್ತುಗಳೂ ಸುಂದರವಾದ ಆಕಾರವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತವೆ. ಅವನ ಮಾತು ಚಮತ್ಕಾರಿಯೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಅಲಂಕಾರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವಾಗ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ವಿಶಾಲವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ತೆಕ್ಕೆಗೊಗ್ಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರಿಷ್ಟೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯು ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡುವಾಗ ಸಂಕುಚಿತವಾದ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆವರಿಸಿದೆ.

ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದುದು ಸಾಧ್ಯವಸಾನಿಕಾಲಕ್ಷಣೆ. ಸಾರೋಪಾಲಕ್ಷಣೆಯು ರೂಪಕಾಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದರೆ, ಸಾಧ್ಯವಸಾನಿಕಾಲಕ್ಷಣೆಯು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುತ್ತದೆ. ಸಾರೋಪಾದಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ಮತ್ತು ವಿಷಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಭೇದವಿದ್ದರೂ ಅಭೇದಾರೋಪವಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಧ್ಯವಸಾನಾದಲ್ಲಿರುವುದು ಅಧ್ಯವಸಾಯ ಅಥವಾ ನಿಶ್ಚಯ. ಅತ್ಯಂತ ಸಾದೃಶ್ಯದ ಕಾರಣದಿಂದ ವಿಷಯವನ್ನು ವಿಷಯಿಯು ನುಂಗಿ ಹಾಕಿದರೆ ಅದು ಗೌಣೀಸಾಧ್ಯವಸಾನಾ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾದೃಶ್ಯೇತರ ಸಂಬಂಧವಿರುವ ಲಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವಿಷಯ ನಿಗರಣವಿದೆ. ಮುಖವನ್ನು ನೋಡಿ 'ಆಹಾ ಚಂದ್ರ' ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸುವುದು, ತುಪ್ಪವನ್ನು ಕಂಡು 'ಇದೋ ಆಯುಸ್ಸು' ಎನ್ನುವುದು – ಇವೆಲ್ಲ ವಿಷಯ ನಿಗರಣಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ವಿಷಯ ನಿಗರಣವು ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ವಿಷಯವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನುಂಗಿಹಾಕುವುದು ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿಸುವುದು.

ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳಿರಲಿ ಅಥವಾ ಹೇಳದಿರಲಿ ಅದನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿಸುವುದನ್ನೇ ನಿಗರಣ ಅಥವಾ ನಿಗೀರ್ಣತ್ವವೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಉಪಮೇಯವನ್ನು ಹೇಳಲಿ, ಹೇಳದಿರಲಿ, ಅದನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿಸಿದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾಮಹ, ದಂಡಿ, ಮೊದಲಾದ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದರಾದರೂ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಲೋಕಾತಿಕ್ರಾಂತ ಗೋಚರವಾದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನೇ ಅವರು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ದಂಡಿಯೂ ಕೂಡ ಲೋಕನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಇದರ ಸೀಮೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ಉದ್ಭಟನಿಂದಾಯಿತು. ಅವನು ಭೇದದಲ್ಲಿ ಅಭೇದ, ಅಭೇದದಲ್ಲಿ ಭೇದ, ಸಂಭಾವ್ಯಮಾನಾರ್ಥ ನಿಬಂಧನೆ, ಕಾರ್ಯ–ಕಾರಣಗಳ ಪೌರ್ವಾಪರ್ಯ – ವಿಪರ್ಯಯಗಳೆಂಬ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗೊತ್ತುಪಡಿಸಿದ. ಮಮ್ಮಟನು ಮತ್ತಿಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ. ವಿಷಯ ನಿಗರಣದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿಶದಗೊಳಿಸಿದವನು ಅವನು. ಅವನು ಸಾದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ. ಮುಂದಿನ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಕೇವಲ ಅಧ್ಯವಸಾಯವನ್ನು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೆಂದು ಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅಧ್ಯವಸಾಯಕ್ಕೆ

ಸಾಮ್ಯವು ಆಧಾರವಾಗಬೇಕಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಉಪಮಾನೋಪಮೇಯ ಭಾವವು ಅನಿವಾರ್ಯವೇನಲ್ಲ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಗೆ ಮೂಲವಾದ ವಿಷಯ ನಿಗರಣವು ಐದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವುದೆಂದು ರುಯ್ಯಕ, ವಿಶ್ವನಾಥ ಮುಂತಾದವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವು (1) ಭೇದವಿದ್ದರೂ ಅಭೇದವನ್ನು ಹೇಳುವುದು, (2) ಅಭೇದದಲ್ಲಿ ಭೇದವನ್ನು ಹೇಳುವುದು, (3) ಸಂಬಂಧವಿದ್ದರೂ ಅಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುವುದು, (4) ಅಸಂಬಂಧವಿದ್ದರೂ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಮತ್ತು (5) ಕಾರ್ಯ-ಕಾರಣಗಳ ಪೌರ್ವಾಪರ್ಯವನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಸ್ತಗೊಳಿಸುವುದು. ಅವುಗಳನ್ನೇ ಕ್ರಮವಾಗಿ ರೂಪಕಾತಿಶಯೋಕ್ತಿ, ಭೇದಕಾತಿಶಯೋಕ್ತಿ, ಅಸಂಬಂಧಾತಿಶಯೋಕ್ತಿ, ಸಂಬಂಧಾತಿಶಯೋಕ್ತಿ, ಅತ್ಯಂತಾತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಕ್ರಮಾತಿಶಯೋಕ್ತಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. (ಎಂ.ಎ. ಹೆಗಡೆ 2001 ಅಲಂಕಾರ ತತ್ವ. ಪು. 83-97)

ಉಪಮಾ ಮೂಲವಲ್ಲದ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರಗಳೆಂದು ಕರೆದರೂ ಔಪಚಾರಿಕ. ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ, ವಿನೋಕ್ತಿ, ಸಂದೇಹಾಲಂಕಾರ, ಆಕ್ಷೇಪಾಲಂಕಾರ ಎಂದು ಮೊದಲಾಗಿ ಒಂದೊಂದು ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯಕ್ಕೂ ಒಂದೊಂದು ಹೆಸರಿಡುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕೊನೆಯೂ ಇಲ್ಲ; ಬೆಲೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ವಿದ್ವತ್ತು ಕಣೆಗೆದರಿದ ಎಯ್ಯಮಿಗದಂತೆ ಭಯಂಕರವಾಗುತ್ತದೆ.[3]

ಉಪಮಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರ, ನಿಜವಾದ ಅಲಂಕಾರವೆಂದರೆ ಉಪಮಾಲಂಕಾರವೆಂದು ಕುವೆಂಪು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಾನು ಹೇಳಿದ ವಿಷಯವನ್ನು; ಹೇಳಲಿರುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಅಲ್ಲಗಳೆದಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಆಕ್ಷೇಪದ ದಾರಿ. ಇಲ್ಲಿ ನಿಷೇಧವು ತೋರಿಕೆಯದೇ ಹೊರತು ನಿಜವಾದುದಲ್ಲ. ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥದ ಪ್ರತೀತಿಯ ಸಲುವಾಗಿ ಹೇಳಿದ ಅಥವಾ ಹೇಳಲಿರುವ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಅರ್ಥದ ತೋರಿಕೆಯ ನಿಷೇಧವಿದ್ದರೆ ಆಕ್ಷೇಪ. 'ಇಷ್ಟು ಮಾಡಿಯೂ ನೀನು ಇದ್ದರೆಷ್ಟು ಬಿಟ್ಟರೆಷ್ಟು?' ಲೌಕಿಕದ ಮಾತಿದು, ಇದರಲ್ಲಿ ಆಕ್ಷೇಪವಿದೆ. ಸಾಧಾರಣ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಾಲಂಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.
ಉಪಮಾಲಂಕಾರವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರ, ನಿಜವಾದ ಅಲಂಕಾರವೆಂದರೆ ಉಪಮಾಲಂಕಾರವೆಂದು ಕುವೆಂಪು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಾನು ಹೇಳಿದ ವಿಷಯವನ್ನು; ಹೇಳಲಿರುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಅಲಂಕಾರವು ಬೇಕು.

ಅಲ್ಲಗಳೆದಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಆಕ್ಷೇಪದ ದಾರಿ. ಇಲ್ಲಿ ನಿಷೇಧವು ತೋರಿಕೆಯದೇ ಹೊರತು ನಿಜವಾದುದಲ್ಲ. ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥದ ಪ್ರತೀತಿಯ ಸಲುವಾಗಿ ಹೇಳಿದ ಅಥವಾ ಹೇಳಲಿರುವ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಅರ್ಥದ ತೋರಿಕೆಯ ನಿಷೇಧವಿದ್ದರೆ ಆಕ್ಷೇಪ. 'ಇಷ್ಟು ಮಾಡಿಯೂ ನೀನು ಇದ್ದರೆಷ್ಟು ಬಿಟ್ಟರೆಷ್ಟು?' ಲೌಕಿಕದ ಮಾತಿದು, ಇದರಲ್ಲಿ ಆಕ್ಷೇಪವಿದೆ. ಸಾಧಾರಣ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಾಲಂಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯು ಒಂದು ಅಲಂಕಾರ. ಭಾಮಹನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಎಲ್ಲಾ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಈ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಆರೋಪಿತ ಗುಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಸಹಜ ಗುಣವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ರವಾನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅವಳ ತೊಂಡೆ ಹಣ್ಣಿನಂತಹ ತುಟಿಯನ್ನು ಹೀರಲು ಹಕ್ಕಿಗಳು ಬಂದವು. ಇಲ್ಲಿ ತುಟಿಯನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಾಲಂಕಾರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ಇದನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಲೋಕನೀತಿಯನ್ನು ಸಮಾನ ಸತ್ಯದಂತೆ ಮಂಡಿಸಿದರೆ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ ಅದುವೇ ಧ್ವನಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಕುವೆಂಪುವಾದ.

ಲೌಕಿಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತಿದೆ: "ಇಲಿ ಹೋದಲ್ಲಿ ಹುಲಿ ಹೋಯ್ತು ಅಂದರು" ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯೆಂದರೆ ಉತ್ಕಟರೂಪದಿಂದ ಪ್ರಕಟವಾದುದು ಎಂದರ್ಥ. ಅತೀವವಾದ ರಮಣೀಯತೆಯು ಇದರ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದ 'ಉತ್+ಪ್ರ+ಈಕ್ಷಾ'ದಿಂದ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿದೆ. ಅಂದರೆ ಉಪಮಾನವನ್ನು ಉತ್ಕಟ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಎಂದರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. "ಹಾವಿನ ಹೆಡೆಮಣಿಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದನು" ಎನ್ನುವುದು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಅಲಂಕಾರ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯಿಲ್ಲ. ಸಂಶಯ ಮತ್ತು ನಿಶ್ಚಯಗಳ ನಡುವೆ ಊಹೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಊಹೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಭಾವನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಭಾವನೆಯು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಉದ್ಭಟ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಸಂಭಾವನೆಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಜ್ಞಾನ. ಇದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು: ಸಂಭಾವ್ಯತೆ. ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯೆಂದರೆ ಆಗಬಹುದು; ಆಗದೆಯೂ ಇರಬಹುದು. ಉಪಮೇಯವನ್ನು ಉಪಮಾನವೆಂದು ಊಹಿಸುವುದೇ ಈ ಸಂಭಾವನೆ. ಯಥಾರ್ಥ ಜ್ಞಾನವು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ.

ಇಂದ್ರನಂತಿಹ ನೃಪಸಾಂದ್ರ ಗುಣಾಕರ
ಚಂದ್ರಸೇನನೆ ಕೇಳಯ್ಯ.

ಇಂದ್ರನಂತಿಹ ನೃಪಸಾಂದ್ರ ಗುಣಾಕರ–ಇದು ಉಪಮಾಲಂಕಾರ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯು ರೂಪಕದ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿದೆ.: ಉದಾ: ಅಗ್ನಿ ಹಂಸ, ಅವನ ಕಿರೀಟದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಚಂದ್ರನೆ ಬಂದು ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ; ಹೇತೂತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ; ಫಲೋತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಎಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳಿವೆ.

ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಕುರಿತು ಎಂ.ಎ. ಹೆಗಡೆಯವರು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ

ಲಕ್ಷಣ: ಒಂದು ಪದಾರ್ಥವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಪದಾರ್ಥವನ್ನಾಗಿ ಸಂಭಾವನೆ ಮಾಡುವುದೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ. ಅದು ವಸ್ತು, ಹೇತು ಹಾಗೂ ಫಲರೂಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ (ಸಂಭಾವನಾಸ್ಯಾದುತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಾ ವಸ್ತುಹೇತುಫಲಾತ್ಮನಾ – ಕುವಲಯಾನಂದ).

ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥ ಬಲಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಅಥವಾ ಉತ್ಕಟ ರೂಪದಿಂದ ಉಪಮಾನವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ (ಉತ್ಕಟಾ ಪ್ರಕೃಷ್ಟಸ್ಯ ಉಪಮಾನಸ್ಯ ಈಕ್ಷಾಜ್ಞಾನಮುತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಾ – ಉದ್ಯೋತ) ಕವಿ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ವಿಹಾರದಿಂದ ಅತೀವ ರಮಣೀಯವಾದ ಈ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಭಾಮಹನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾವನೆಯೆಂಬ ಪದವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದವನು ಉದ್ಭಟ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಸಂಭಾವನಾ ಎಂಬ ಪದವು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೆನಿಸಿತು.

ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯು ಸಾದೃಶ್ಯಮೂಲವಾದ ಅಲಂಕಾರ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುವುದು ಅಭೇದಕ್ಕೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇದು ರೂಪಕ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಗಳ ಜೊತೆಗೇ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವಾಗ ರುಯ್ಯಕನು ಅಧ್ಯವಸಾಯವೆಂಬ ತತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಿಷಯ ಅಥವಾ ಉಪಮೇಯದ ನಿಗರಣವು ಅಧ್ಯವಸಾಯ. ಸಾಧ್ಯವಾಸನಾಲಕ್ಷಣೆಯು ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲ. ಉದಾ : ಮುಖವನ್ನು ನೋಡಿ 'ಆಹಾ ಚಂದ್ರ !' ಎಂದಾಗ ಉಪಮೇಯವು ಮರೆಯಾಗಿ ಉಪಮಾನ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಧ್ಯವಸಾಯವು ಎರಡು ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ರುಯ್ಯಕ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಿದ್ಧ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯ – ಎಂದು. ಸಿದ್ಧ ಅಧ್ಯವಸಾಯವು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಗೆ ಮೂಲವಾದರೆ ಸಾಧ್ಯ – ಅಧ್ಯವಸಾಯವು – ಅಂದರೆ ಅಧ್ಯವಸಾಯದ ಸಾಧನೆಯ ಹಂತವು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಗೆ ಮೂಲವೆಂದೂ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ (ಅಧ್ಯವಸಾಯೇ ವ್ಯಾಪಾರಪ್ರಾಧಾನ್ಯೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಾ – ರುಯ್ಯಕ). ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯ ಅಂಶವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಭಾಮಹನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಇತರ ಸಾದೃಶ್ಯ ಮೂಲವಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳಂತೆ ಸಾದೃಶ್ಯ ಪ್ರತೀತಿಯು ಇದೆಯಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಲ್ಲ. ಉಪಮಾನೋಪಮೇಯಗಳ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಕವಿಯ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಾದೃಶ್ಯವು ಕಂಡೂ ಕಾಣದಂತೆಯೂ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ಪರ್ಯಾಲೋಚಿಸಿದಾಗ ಕಿಂಚಿತ್ ಸಾಮ್ಯವು ಕಂಡುಬರಬಹುದು. ಈ ಕವಿ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅದು ಎಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲದ ಗುಣಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಚೇತನವನ್ನು ಚೇತನವನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಂಜಾನೆಯ ಮಂಜು ನಿಸರ್ಗದ ಕಣ್ಣೀರೂ ಆಗಬಹುದು. ಆನಂದ ಬಾಷ್ಪವೂ ಆಗಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಅರ್ಥಾತ್ ಸಂಭಾವನೆಯೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಜೀವಾಳ.

ಇದು ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಭಾಮಹನಿಂದ ಜಗನ್ನಾಥನವರೆಗೆ ಎಲ್ಲರೂ ಈ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಬಿಡದೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಉತ್–ಪ್ರೇಕ್ಷೆ' ಎಂದರೆ 'ಕಾವ್ಯಮಯ' ಕಲ್ಪನೆ ಎಂದು ಶಾಬ್ದಿಕಾರ್ಥ. ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಧರ್ಮವನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಅದರ ನಿಮಿತ್ತದಿಂದ ಎರಡನೆಯ ವಸ್ತುವೆಂದು ಸಂಭಾವಿಸುವುದೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ. 'ಸಂಭಾವನೆ' ಎಂಬುದು ಒಂದು ವಿಶೇಷಪ್ರಕಾರದ ಸಂಶಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಸಹಜರೂಪ ಮಾಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಹೋಲಿಕೆಯ ಬಲದಿಂದ ಬೇರೊಂದು ವಸ್ತುವೆ

ಇರಬೇಕೆಂಬ ಸಂಶಯವು ಇರುತ್ತದೆ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ವಾಚ್ಯ, ಪ್ರತೀಯಮಾನ ಎಂದು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ವಿಭಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ, 1.ವಾಚ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂತೆ, ಎನೆ, ಎನಲ್, ಎಂಬಿನೆಗಂ, ಮಾಳ್ಕೆ, ವೋಲ್ ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮಾಡಿರುತ್ತದೆ. 2.ಪ್ರತೀಯಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಶಬ್ದಗಳ ಪ್ರಯೋಗವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತೆ, ವೊಲ್, ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಾಗ 'ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ'ಯು ಉಪಮೆಯಂತೆ ತೋರಬಹುದು. ಅಂತಹ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಮಾನವು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಉಪಮೆಯೆಂದೂ ಅಲೌಕಿಕವೂ ಕವಿಕಲ್ಪಿತವೂ ಆದರೆ ಆಗ ಅದು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯೆಂದೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನಿಶ್ಚಯಿಸಬಹುದು. ಆದರೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅಧ್ಯವಸಾನಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸಾದೃಶ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ತ್ವದ್ದೆಂದು ಕಂಡುಬಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ 'ಅಭೂತೋಪಮೆ' ಇಲ್ಲವೆ 'ಕಲ್ಪಿತೋಪಮೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಉಪಮಾಚಕ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಸೇರಬೇಕಾಗುವುದು.

ರುಯ್ಯಕ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಒಳಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮುಮ್ಮಟನು ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ವಿಶ್ವನಾಥನು ಒಟ್ಟು 176 ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತನು ಅವುಗಳಿಂದ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಪ್ಪಯ್ಯದೀಕ್ಷಿತರಂತೆ ಅವನು ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇವನಲ್ಲಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಭೇದ ಪ್ರಭೇದಗಳ ಚರ್ಚೆ ಅಗಾಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ.[4]

ಅಲಂಕಾರ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ರಸಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗುವುದು ಉಪಮೆಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ. ಹೋಲಿಕೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸತ್ವಪೂರ್ಣವೂ ತೀವ್ರವೂ ಆಗುವಂತೆ ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ದಿನನಿತ್ಯದ ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಹ.

ಅಲಂಕಾರತತ್ವದಲ್ಲಿ ಎಂ.ಎ. ಹೆಗಡೆಯವರು ಉಪಮೆಯನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಲಕ್ಷಣ : ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸುಂದರವಾದ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ ಉಪಮೆ (ಉಪಮಾಯತ್ರ ಸಾದೃಶ್ಯಲಕ್ಷ್ಮೀರುಲ್ಲಸತಿ ದ್ವಯೋಃ – ಕುವಲಯಾನಂದ)

ಉಪಮೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಅಲಂಕಾರ. ಬಹುಶಃ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾದುದೂ ಹೌದು. ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಾದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಮನುಷ್ಯನ ಆಲೋಚನೆಯ ಸಹಜವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಇದು ಮನುಷ್ಯ ಹಾಗೂ ಅವನಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾದ ನಿಸರ್ಗ ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾದದ್ದು. ಸುತ್ತಣ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು, ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ನೋಡುತ್ತಾ ಅವುಗಳಿಗಿರುವ ಪರಸ್ಪರ ಸಾದೃಶ್ಯ, ವಿರೋಧ ಹಾಗೂ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸು, ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಈ ಸಾದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಯಥಾಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೇಳುವ ಮಾತನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುವುದು ದೈನಂದಿನ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ತೀರ ಪರಿಚಿತವಾದ

ಸಂಗತಿ. ಎರಡು ಭಿನ್ನ ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವಣ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಿಕೆಯಿಂದ, ಅವುಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ಹೇಳುವ ಉಕ್ತಿಕ್ರಮವನ್ನು ಉಪಮೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಉಪಮೆಯು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದುದೂ ಹೌದು. ಅಂತೆಯೇ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರೂ ಯಥಾಮತಿಯಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಂತೂ ಗಹನವಾದ ತತ್ವಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅವುಗಳ ಬಳಕೆ ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ನಡೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಬೇರೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳುವ ಉಪಮೆಗೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳುವ ಉಪಮೆಗೂ ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಉಪಮೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಉದ್ದೇಶ, ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಆಗಿರದೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹಾಗೂ ಆನಂದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ.

ಉಪ + ಮಾ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಉಪ – ಸಾಮೀಪ್ಯಾತ್, ಮಾ – ಮಾನಂ – ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ತಂದು ತೂಗಿ ನೋಡುವುದು ಅಥವಾ ವಿಶೇಷ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಉಪಮೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸಾದೃಶ್ಯ, ಸಮಾನತೆ, ತುಲ್ಯತ್ವ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಗಳಿದ್ದರೂ ಶಬ್ದವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ತಿಳಿದು ಬರುವ ಅರ್ಥವು ಮಹತ್ವದ್ದು. ಎರಡು ಭಿನ್ನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿಟ್ಟು ತೂಗಿ ನೋಡುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಕ್ರಿಯೆ. ಆ ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ತರಲು ನಿಯಮಿತವಾದುದು ಸಮಾನಧರ್ಮ. ಈ ರೀತಿಯ ಹೋಲಿಕೆಯ ಗುರಿಯು ಕಡಿಮೆ ಗುಣವುಳ್ಳ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತುವುದೇ ಆಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ರೇಶಿಮೆಯಂತೆ ಮೈನುಣುಪಾಗಿದೆ, ಎಂದಾಗ ಮೈಯ ನುಣುಪು ಕಡಿಮೆ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿಯೇ. ಆದರೂ ರೇಶಿಮೆಯ ನುಣುಪಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ಗುಣವನ್ನು ಎತ್ತರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾದೃಶ್ಯ ಉಪಮೆಯ ಪ್ರಾಣ. ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರುವುದೇ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು.

ಅಲಂಕಾರ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ, ಉಪಮೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉಪಮೇಯ, ಉಪಮಾನ, ಸಾಧಾರಣಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಉಪಮಾವಾಚಕಶಬ್ದ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಮೇಯವು ಮೊದಲನೆಯದು. ನಾವು ವರ್ಣಿಸಲು ಬಯಸುವ ವಸ್ತು ಅದು. ಅದನ್ನು ವರ್ಣ್ಯ, ಪ್ರಕೃತ, ಪ್ರಸ್ತುತ ಎಂದೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ಅದನ್ನೇ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧ, ಅಪ್ರಖ್ಯಾತ, ನ್ಯೂನಗುಣವುಳ್ಳ ವಸ್ತುವೆಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ವಸ್ತುವೊಂದರ ಅನುಭವದಿಂದ ಮುದಗೊಂಡ ಮನಸ್ಸು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತಹತಹಿಸಿದಾಗ ತೆಕ್ಕೆಗೊಗ್ಗುವುದು ಹೋಲಿಕೆ. ಅತ್ಯಂತ ಸವಕಲಾದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೇ ನೋಡಿ. ಮುಖವು ಚಂದ್ರನಂತೆ ರಮಣೀಯವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖವು ಉಪಮೇಯ. ಈ ಮುಖವನ್ನು ಕಂಡು ಮುದಗೊಂಡವನು ವಕ್ತೃ. ಅವನಿಗೆ ತನಗಾದ ಆನಂದಾನುಭವವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದು ಕೇಳುಗನಲ್ಲಿಯೂ ಅಂಥದೇ ಅನುಭವವನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸಲೆಂಬುದು ಗುರಿ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ

ಅವನು ಸದೃಶ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅನುಭವದಿಂದ ಮುದಗೊಂಡ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಅದನ್ನು ಅಕ್ಷರಶಃ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದ್ದೂ ಇರಬಹುದು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಉಪಮೇಯವೆಂದರೆ ನಾವು ವರ್ಣಿಸಲು ಬಯಸುವ, ಇನ್ನೊಂದರೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಲು ಬಯಸುವ ವಸ್ತು.

ಉಪಮಾನವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಸ್ತುವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ಹೆಚ್ಚಿನವರಿಗೆ ತಿಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ಉಪಮೆಯು ಉಪಮೇಯದ ಗುಣವನ್ನು ಎತ್ತರಿಸುವ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಾಗ ಇದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ.

"ಉಪಮೇಯಕ್ಕಿಂತ ಉಪಮಾನವು ಗುಣಾಧಿಕ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕಾದುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ. ಉಪಮೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮ. ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಇದನ್ನು ಸಾದೃಶ್ಯ, ಸಾಮ್ಯ, ಸಾಧರ್ಮ್ಯ – ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಾಧರ್ಮ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾದೃಶ್ಯಗಳು ಸಮಾನಾರ್ಥಕಗಳಂತೆ ಗೋಚರವಾದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಧರ್ಮವು ಆಂತರಿಕವಾದ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಡುವುದಾದರೆ ದೃಶ್ಯಬಾಹ್ಯವಾದ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಡಾ. ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ : ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಹೋಲಿಕೆಯೇ ಸಾದೃಶ್ಯ. ಈ ಸಾದೃಶ್ಯದ ಪ್ರತೀತಿಗೆ ಮೂಲವೇನೆಂದು ವಿಚಾರ ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೊರಟಾಗ ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲೂ ಇರುವ ಧರ್ಮಗಳ, ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಸಾಧರ್ಮ್ಯ. ಸಾದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಯಾವುದೋ ಅದು ಸಾಧರ್ಮ್ಯ. ಸಮಾನವಾದ ಧರ್ಮವಿಲ್ಲವಾದಾಗ ಸಾದೃಶ್ಯ ಪ್ರತೀತಿ ಬರಲಾರದು."[5]

"ಸಾಧರ್ಮ್ಯವು ಮೂರು ತೆರನಾದುದೆಂದು ಅಲಂಕಾರ ಸರ್ವಸ್ವಕಾರನಾದ ರುಯ್ಯಕ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭೇದಪ್ರಾಧಾನ್ಯ, ಅಭೇದಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಮತ್ತು ಭೇದಾಭೇದಾತುಲ್ಯತ್ವ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ವ್ಯತಿರೇಕದಲ್ಲಿಯೂ, ಎರಡನೆಯದು ರೂಪಕದಲ್ಲಿಯೂ, ಮೂರನೆಯದು ಉಪಮೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳು ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧರ್ಮ್ಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭೇದಾಭೇದತುಲ್ಯತ್ವವೆಂದರೆ ಭೇದ ಮತ್ತು ಅಭೇದಗಳು ಸಮಾನವಾಗಿ ಇರುವುದೆಂದರ್ಥ."

"ಉಪಮೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮವು ಮೂರು ತೆರನಾದುದೆಂದು ರುಯ್ಯಕ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ಅನುಗಾಮಿತ್ವ, ವಸ್ತು ಪ್ರತಿವಸ್ತುಭಾವ' ಮತ್ತು 'ಬಿಂಬ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಭಾವ.' ಹೋಲಿಸಿರುವ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಧರ್ಮವಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಒಂದೇ ಬಾರಿಗೆ ಹೇಳಿದ್ದರೆ ಅದು ಅನುಗಾಮಿಧರ್ಮ. ಅಂದರೆ ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವಂಥದ್ದು. ಉದಾ :

> ಎಳಗಿಳಿವಿಂಡಿನಂತೆ ಮಿಳಿರ್ದಾಡುವ ತುಂಬಿಯ ಬಿಂಬದಂತೆ ಕೆಂ
> ದಳಿರ್ಗಳ ತೊಂಗಲಂತೆ ನಡೆನೋಡುವ ಪೆಂಡಿರ ನೋಟದಂತೆ ಪೂ ।
> ಗಳ ಪೊಸಗಂಪಿನೊಳ್ ಪೊರೆದುತೀಡುವ ತಂಬೆಲರಂತೆ ತೋರ್ಪ ತಿಂ
> ಗಳ ಸಿರಿಯಂತೆ ಸೋಲಿಸದೆ ಕಾವನ ಕಬ್ಬಮದಾರನಾದೊಡಂ ॥

ಇಲ್ಲಿ ಕಾವನಕಬ್ಬ, ಉಪಮೇಯ, ಎಳಗಿಳಿವಿಂಡು, ತುಂಬಿಯಬಿಂಬದ, ತಳಿರ್ಗಳ ತೊಂಗಲು, ಪೆಂಡಿರನೋಟವೇ, ಮುಂತಾದವು ಉಪಮಾನಗಳು. ಸೋಲಿಸದೆ ಎಂಬುದರಿಂದ ಸಾಧಾರಣ ಧರ್ಮವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕವಿ ಹೇಳಿದ್ದು ಒಂದೇ ಬಾರಿಗೆ ಅದು ಎಲ್ಲ ಉಪಮಾನಗಳಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ತೆರನಾಗಿ ಧರ್ಮವು ಅನುಗಾಮಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಅನುಗಾಮಿತ್ವ, ಇದು ದೀಪಕದ ರೀತಿ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಉಪಮಾವಾಚಕ ಪದಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ಹಾಕಿದರೆ ಇದೇ ದೀಪಕವಾಗುತ್ತದೆ."[5]

ಉತ್ತಮ ಶ್ರೇಣಿಗೆ ಸೇರಬೇಕಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಇರಬೇಕೆಂದು ತಿಳಿಸಿ. "ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ರೂಪಕಾದಿ" ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆರೂಪಕ'ವೆನ್ನುವುದೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು.

ಅವಳ ಮುಖವು ಚಂದ್ರನಂತಿದೆ(ಉಪಮೆ) ಅವಳ ಮುಖಚಂದ್ರ(ರೂಪಕ)– ಅಭೇದ. ಅವಳ ಮುಖವನ್ನು ನೋಡಿ 'ಓ– ಚಂದ್ರ, ಎಂದಾಗ ಉಪಮಾನ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಉಪಮೇಯ ಗೈರು ಹಾಜರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ರೂಪಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಹಾಗೂ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಗೂ; ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಗೂ; ರೂಪಕಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.[15]

ಭೋಜನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಗುಣಯೋಗವು ರಸಾದಿಯೋಗದಂತೆ ನಿತ್ಯ, ಗುಣಗಳು ಅಲಂಕಾರಗಳಂತೆ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಸಿ ಅವನ್ನು ಬಾಹ್ಯ, ಅಭ್ಯಂತರ, ವೈಶೇಷಿಕವೆಂದು ಮೂರು ವಿಧಗಳನ್ನಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ, ಅರ್ಥ, ಉಭಯಗುಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ತನ್ನ ಮತವನ್ನು ಸಾರಿದ್ದಾನೆ. ಶಬ್ದಗುಣ 24, ಅರ್ಥಗುಣ 24, ಪದವಾಕ್ಯಾರ್ಥ–ಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ 24 ವಶಿಕ ಗುಣಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತಿಳಿಸಿ ಗುಣಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿರುವನು.

ಶಬ್ದವೆಂಬ ಜ್ಯೋತಿ ಸೃಷ್ಟಿ ಕಾಲದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಬೆಳಗದೆ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಈ ಮೂಜಗವೆಲ್ಲವೂ ಕಗ್ಗತ್ತಲಲ್ಲೇ ಮುಳುಗಿರುತ್ತಿದ್ದಿತು.ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಆಗ ಇತ್ತು. ವಾಕ್ ಎಂದರೆ ಅದು ಅರಿವು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಅದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಬೆಳಕನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. "ಆದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ದೋಷ ಬಂದರೂ ಎಂದೂ ಉದಾಸೀನ ಮಾಡಬಾರದು. ಶರೀರವು ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದರೂ ಒಂದೇ ಒಂದು ತೊನ್ನಿನ ಕಲೆಯಿಂದ ಅದು ಅಸಹ್ಯವೆನಿಸುವುದು.

ಗುಣದೋಷಾನಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಃ ಕಥಂ ವಿಭಜತೇ ಜನಃ । ಕಿಮಂಧಸ್ಯಾಧಿಕಾರೋ: ರೂಪಭೇದೋಪಲಪು ॥ 8 ॥

ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ತಿಳಿಯದವನು ಇದು ಗುಣ, ಇದು ದೋಷ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಲು ಹೇಗೆ ತಾನೆ ಸಮರ್ಥನಾದಾನು ? ಬಣ್ಣಗಳ ಭೇದಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಕುರುಡನಿಗೆ ಏನಾದರೂ ಸಾಧ್ಯವೆ? ಎಂದು ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 16}

ಮಮ್ಮಟನು ಮಾಧುರ್ಯ, ಪ್ರಸಾದ, ಓಜಸ್ಸೆಂಬ ಮೂರು ಗುಣಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣದೊಡನೆ ತಿಳಿಸಿರುವನು ವಾಮನನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಶೋಭೆ ತರುವ ಧರ್ಮಗಳು ಗುಣಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಹತ್ತು ಶಬ್ದ, ಹತ್ತು ಅರ್ಥಗುಣಗಳೆಂದು ದಂಡಿಯ ಹತ್ತುಗುಣಗಳನ್ನು ಎರಡು ಪಟ್ಟು ಮಾಡಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ಗುಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿ ಅವು ನಿತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಗುಣ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳು ಆ ಶೋಭೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಕಾರಣವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದು ಅವನ ಮಾತಿನ ಮತ.

ಮಮ್ಮಟ ಮೊದಲಾದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು;

1. ಗುಣಗಳು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಮೂರು.
2. ಅವು ಶೌರ್ಯಾದಿಯಂತೆ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮಗುಣಗಳಾಗಿವೆ.
3. ಅವು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ರಸಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.
4. ಅಲಂಕಾರಗಳು ಕಟಕಾದಿಗಳಂತೆ ಕಾವ್ಯಪುರುಷನಿಗೆ ಬಾಹ್ಯಶೋಭೆಯನ್ನು ತರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.

ಗುಣಾಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಭೇದವನ್ನು ಕೆಲವು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ತೋರಿಸಿದರೂ ಗುಣಗಳು ರೀತಿ ಮೊದಲಾದ ಕಾವ್ಯ ಸತ್ವಗಳಿಗಾಧೀನವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳಷ್ಟು ಮಹತ್ವ ಗುಣಗಳಿಗೆ ಬಾರದ್ದರಿಂದಲೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಬಹುವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಮಾಧುರ್ಯ, ಓಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾದ ಮೂರು ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಗುಣಗಳು ಅಡಕವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಮೂರೂ ಪರಿಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತ್ವ ಉಂಟು. ಮಾಧುರ್ಯವೆಂಬ ಗುಣವು ಸರಳವಾದ ಪದಗಳಿಂದ, ಸುಲಭವಾದ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯಿಂದ, ಸಂಧಿಪದಗಳಿಲ್ಲದ, ಪ್ರಕೃತಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದಷ್ಟು ಅರ್ಥಮಾಧುರ್ಯ ಇರುವಂಥದ್ದು.[6]

1) ರೂಪೋಪಮೆ : ಇದು ರೂಪ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅವನ ಹೊಟ್ಟೆಯು ಕೊಡದಂತಿದೆ.(ಉದಾ)

2) ಗುಣೋಪಮೆ : ಇದು ಗುಣವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ.

ಉದಾ: ಅವಳ ಕಣ್ಣು ಜಿಂಕೆಯ ಕಣ್ಣಿನಂತಿದೆ.

3) ಭಾವೋಪಮೆ : ಇದು ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾವವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅವಳು ಬೆದರಿದ ಹರಿಣಿಯಂತಾದಳು.

"ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಮಹೋಪಮೆ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಂದು ಜಾರಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಇದು ಹೋಮರಿಕ್ ಸಿಮಿಲಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು

ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಕವಿ ಇದೇ ಘಟನೆಯ ಭಾವಸಾಹಚರ್ಯವನ್ನು ಹೋಲುವ ಮತ್ತೊಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ ಅದು ಮಹೋಪಮೆ ಎಂದೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಉಪಮೆಗಿಂತ ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಹೋಪಮೆಯಲ್ಲಿ ಲಭಿಸುವ ಸಾದೃಶ್ಯ ಕವಿಯ ದರ್ಶನದ ಗಹನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ 'ಮಹತ್' ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣ ಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ರೂಪಕಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 38 ಬಗೆಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು:

1) ಅಭೇದ ರೂಪಕಾಲಂಕಾರ
2) ತಾದ್ರೂಪ್ಯ ರೂಪಕ
3) ಅಧಿಕ ತಾದ್ರೂಪ್ಯ ರೂಪಕ
4) ಮಾನ್ಯ ತಾದ್ರೂಪ್ಯ ರೂಪಕ
5) ಮಾಲಾರೂಪಕ
6) ಪಾರಂಪರಿಕ ರೂಪಕ
7) ಶ್ಲಿಷ್ಟರೂಪಕ ಮುಂತಾದವು

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ ರೂಪಕದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇದೆ. ಮೆಟಾಫರ್ ಎಂದು ಅದನ್ನು ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪರಸ್ಪರ ಸಹಕಾರಿಯಾದ ಅರ್ಥಗಳ ಬೆಸುಗೆ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ 2 ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ.

1) ವೆನರ್(ವಿಷಯ)
2) ವೀಕಲ್(ವಾಹಕ)

ರೂಪಕವು ಉಪಮಾನಕ್ಕೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರದ್ದಾಗಬಹುದು ಹಾಗೂ ಸಂಕೇತದ ರೂಪವನ್ನು ಕೂಡಾ ತಾಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ.

ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯ ಅನಂತ ಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗುಣವೃತ್ತಿ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಶಬ್ದಾರ್ಥ ಸಂಬಂಧದ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ : ಪುರುಷಸಿಂಹ ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪುರುಷನೇ ಸಿಂಹವೆಂಬುದು ಅರ್ಥ. ಆದರೆ ಪುರುಷನು ಸಿಂಹವಾಗುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ ? ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ಗುಣಗಳ ಯೋಗ ಕಾರಣ. ಸಿಂಹದಲ್ಲಿರುವ ಶೌರ್ಯ, ಕ್ರೌರ್ಯಾದಿ ಗುಣಗಳು ಪುರುಷನಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತವೆಯಾದ್ದರಿಂದ, ಗುಣಸಾಮ್ಯದ ಕಾರಣದಿಂದ ಅಭೇದಾರೋಪವು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ಗುಣವೃತ್ತಿ, ಗೌಣೀಪ್ರಯೋಗ, ಉಪಚಾರ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಮಾನವಾದ ಗುಣಗಳ ಯೋಗವಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿ, ಅವೆರಡನ್ನೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ತೆರನಾದ ಗೌಣೀಲಕ್ಷಣೆಯು ಎರಡು ಪ್ರಕಾರದ್ದು. ಸಾರೋಪಾ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯವಸಾನಾ. ಸಾರೋಪಾಲಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ : ಪುರುಷಸಿಂಹ ಇಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ವಿಷಯಿಗಳೆರಡರ ಉಲ್ಲೇಖವೂ ಇದೆ. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಸಿಂಹ! ಎಂದು ಪುರುಷನನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಉದ್ಗರಿಸಿದರೆ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಸಾನಾ ಎಂಬ ಭೇದವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಭೇದಾರೋಪದ ತುಟ್ಟತುದಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅದು ನಿಶ್ಚಯದ ಸ್ಥಿತಿ. ಇದು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಎಂಬ ಅಲಂಕಾರದ ಮೂಲ. ಗೌಣೀಸಾರೋಪಾ ಲಕ್ಷಣೆಯು ರೂಪಕಾಲಂಕಾರದ ಮೂಲ.

ಗೌಣೀಸಾರೋಪಾಲಕ್ಷಣೆಯು ರೂಪಕಾಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಮೂಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರೂ ಅದೇ ರೂಪಕವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಗುಣವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ ಅಲಂಕಾರವೆಂದು ಅದನ್ನು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಗುಣವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರಯೋಗದ ಉದ್ದೇಶ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದು. ರೂಪಕದ ಗುರಿ ವಿಸ್ತೃತವಾದದ್ದು. ಸೌಂದರ್ಯನಿರ್ಮಾಣದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಕವಿಯು ಬಳುವ ರೂಪಕಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಗೌಣೀಸಾರೋಪಾದವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸುವುದರಿಂದುಂಟಾಗುವ ಗೊಂದಲವನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅದನ್ನು ಬೇರೆಯೇ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿ ಅದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು.

ಅಂತೆಯೇ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ ಇತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಸಮಾಧಿ ಎಂಬ ಗುಣವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗುಣ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಗುಣವು ಆಂತರಿಕವಾದುದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅಲಂಕಾರಿಕರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಧಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಗುಣವೆಂದು ಹೆಸರಿಸಿ ಅನ್ಯವಸ್ತುವಿನ ಧರ್ಮವನ್ನು ಆರೋಪಿಸುವುದೇ ಇದರ ಸಾರವೆನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಉದಾ : ಕುಮುದಗಳು ಕಣ್ಮುಚ್ಚಿದವು, ಕಮಲಗಳು ಕಣ್ತೆರೆದವು, ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮದ ಬಗೆಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂಥವಿಲ್ಲವಾದರೆ ಕಾವ್ಯತ್ವಕ್ಕೆ ಹಾನಿ ಬರುತ್ತದೆ !

ರೂಪಕದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾ ಉಪಮೇಯ ಮತ್ತು ಉಪಮಾನಗಳು ಅಭಿನ್ನವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ರೂಪಕವೆನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಉಪಮಾನದ ರೂಪವನ್ನು ಉಪಮೇಯಕ್ಕೆ ಕೊಡುವುದು, ರೂಪಕವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ರೂಪದ ಆರೋಪ ಅಥವಾ ರೂಪಣವೆಂದು ಅರ್ಥ. ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿದಾಗ ಅವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ತೋರುವುದು ರೂಪಕದ ಚಮತ್ಕಾರ. ಹಾಗಾಗಿ ರೂಪಕವೆಂದರೆ ರೂಪವನ್ನು ಧರಿಸುವುದು. ಅರ್ಥಾತ್ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದರ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಪಕವು ಅಭೇದ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಲಂಕಾರ. ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳ ಅತ್ಯಂತ ಸಾದೃಶವು ನಿಮಿತ್ತ. ಈ ಸಾದೃಶದ ಕಾರಣದಿಂದ ಭಿನ್ನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಎಂದು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕಾರದ ಅಂಶ. ಇದು ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಹೆಜ್ಜೆ, ಅಭೇದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಿದ್ದರೂ ಭೇದದ ಅರಿವು ಜಾಗೃತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಮುಖವೇ ಚಂದ್ರ ಎಂದು ಕವಿಯು ಹೇಳುವಾಗ ಮುಖ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೆಂಬುದನ್ನು

ತಿಳಿದಿರುತ್ತಾನೆ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಂದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದೆಂದು ತಿಳಿದರೆ ಅದು ಭ್ರಾಂತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆ ಭ್ರಾಂತಿಯಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಅವನು ಉಪಮೇಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಭೇದವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದರೆ ಅದು ಅಪಹ್ನುತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭೇದವು ಅನಪಹ್ನುತ – ಅಥವಾ ಮರೆಯಾಗದಿರುವುದು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಅಭೇದಾರೋಪವು ಆಹಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಭೇದವು ತಿಳಿದೂ ತಿಳಿದೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಅಭೇದಾರೂಪ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.[7]

ಅಧಿಕ ಉಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅತಿಶಯಾಲಂಕಾರಗಳ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ

ದಂಡಿಯ ಮೂಲಶ್ಲೋಕ:

ವಿವಕ್ಷಾಯಾ ವಿಶೇಷಸ್ಯ ಲೋಕಸೀಮಾತಿವರ್ತಿನೀ ।
ಅಸಾವತಿಶಯೋಕ್ತಿಃ ಸ್ಯಾದಲಂಕಾರೋತ್ತಮಾ ಯಥಾ ॥

ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು 'ವಿಶೇಷ ವಿಚಾರ'ವನ್ನು 'ಮೇರೆಗಳೆದಿರೆ ('ಲೋಕಸೀಮಾತಿವರ್ತಿನಿ'ಯಾಗಿ, ಎಂದರೆ ಲೋಕದ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ಮೇರೆಯನ್ನು ಮೀರಿ) 'ಅಧಿಕೋಕ್ತಿಯೊಳ್ ತಗುಳ್ವುದು' ಎಂದರೆ (ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇರುವುದನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡಿ ಹೇಳುವುದು 'ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ' ಎನಿಸುವುದು. ಎಂದ ಮೇಲೆ, ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತವೊಂದರ ವರ್ಣನೆಯಿರುತ್ತದೆಯೆ ಹೊರತು ಅಪ್ರಕೃತದ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಿರುವುದಿಲ್ಲ: 'ಸ್ವಭಾವಾಖ್ಯಾನ' (3, 6–10) ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೆ 'ಅತಿಶಯ' ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುವುದೇ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ದಂಡಿ 'ಅಲಂಕಾರೋತ್ತಮಾ' ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದನ್ನೆ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಬೇರಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ 'ಕಾಂತಾಂತಿಕಂ' (3, 90) ಎಂದೂ, 'ಸಾರತರಂ' ಎಂದೂ ಹೊಗಳಿದ್ದಾನೆ. ಎಂದರೆ, ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಇದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ವಿಚಾರರ್ಹವಾದ ಅಂಶ.18 ಭಾಮಹನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಎಂಬ ಪದದ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆತ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಖಚಿತ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯನ್ನೇನೂ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆತ ಆ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿದರೆ ರೂಪಕಾದಿ ಉಪಮೆಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಅನ್ವಯಿಸುವ (ಒಳಗೊಳ್ಳುವ) ಸಾಮಾನ್ಯ ಪದವಾಗಿ ಬಳಸಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.ಅಂದರೆ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಆತ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಮುಂದೆ ದಂಡಿ ಇದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಡಿತಗೊಳಿಸಿದ. ಆತ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆಯೆಂದೂ, ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಹೊರತಾದುದೆಲ್ಲಾ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಎಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ ವಾಮನ ಇದನ್ನು ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಇದನ್ನು ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂದು ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ರುದ್ರಟ ನಂತರ ಇದನ್ನು ಗೂಢಾರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿ ಎಂಬ ತೀರಾ ಪರಿಮಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು ಹೇಳಿದ.

ಮುಂದೆ ಕುಂತಕ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ 'ಅಲಂಕಾರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣ' ಎಂಬುದಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಅದನ್ನು ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸದೆ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅನುಭವದ ನಿಲುವಿನಿಂದ ತುಂಬಾ ವ್ಯಾಪಕಗೊಳಿಸಿದ. ತನ್ನ 'ಕಾವ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿ 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ' ಎಂಬ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ, ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ.

'ಲೋಕೋತ್ತರ ಚಮತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ' ಎಂಬ ಆತನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕುಂತಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದು. 'ವಿಚಿತ್ರ ಅಭಿಧಾ' ಅಥವಾ 'ವೈದಗ್ಧ್ಯ ಭಂಗಿ ಭಣಿತಿ' ಎಂದು ಆತ ಇದನ್ನು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ'ಯ ಹಿಂದಿರುವ 'ವಕ್ರತ್ವ' ಅಥವಾ ವಕ್ರಭಾವವೆಂಬುದು 'ವೈಚಿತ್ರ್ಯ' ಅಥವಾ 'ವಿಚಿತ್ರ ಭಾವ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಕುಂತಕ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ಅತಿಕ್ರಾಂತಪ್ರಸಿದ್ಧ ವ್ಯವಹಾರಸರಣಿ' – ಅಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯವಹಾರದ ಅಥವಾ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾದುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದು 'ವೈದಗ್ಧ್ಯ ಭಂಗಿ ಭಣಿತಿ'. ಆದರೆ ಈ 'ವಕ್ರತೆ' ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಕವಿ ಪ್ರತಿಭಾ ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ಎಂದೂ ಕುಂತಕ ಅರಿತಿದ್ದಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದು 'ವಕ್ರಕವಿವ್ಯಾಪಾರ' ಅಥವಾ 'ಕವಿವ್ಯಾಪಾರವಕ್ರತೆ' ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಕ್ರಕವಿ ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ಮೂಡಿಬರುವುದೇ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ.

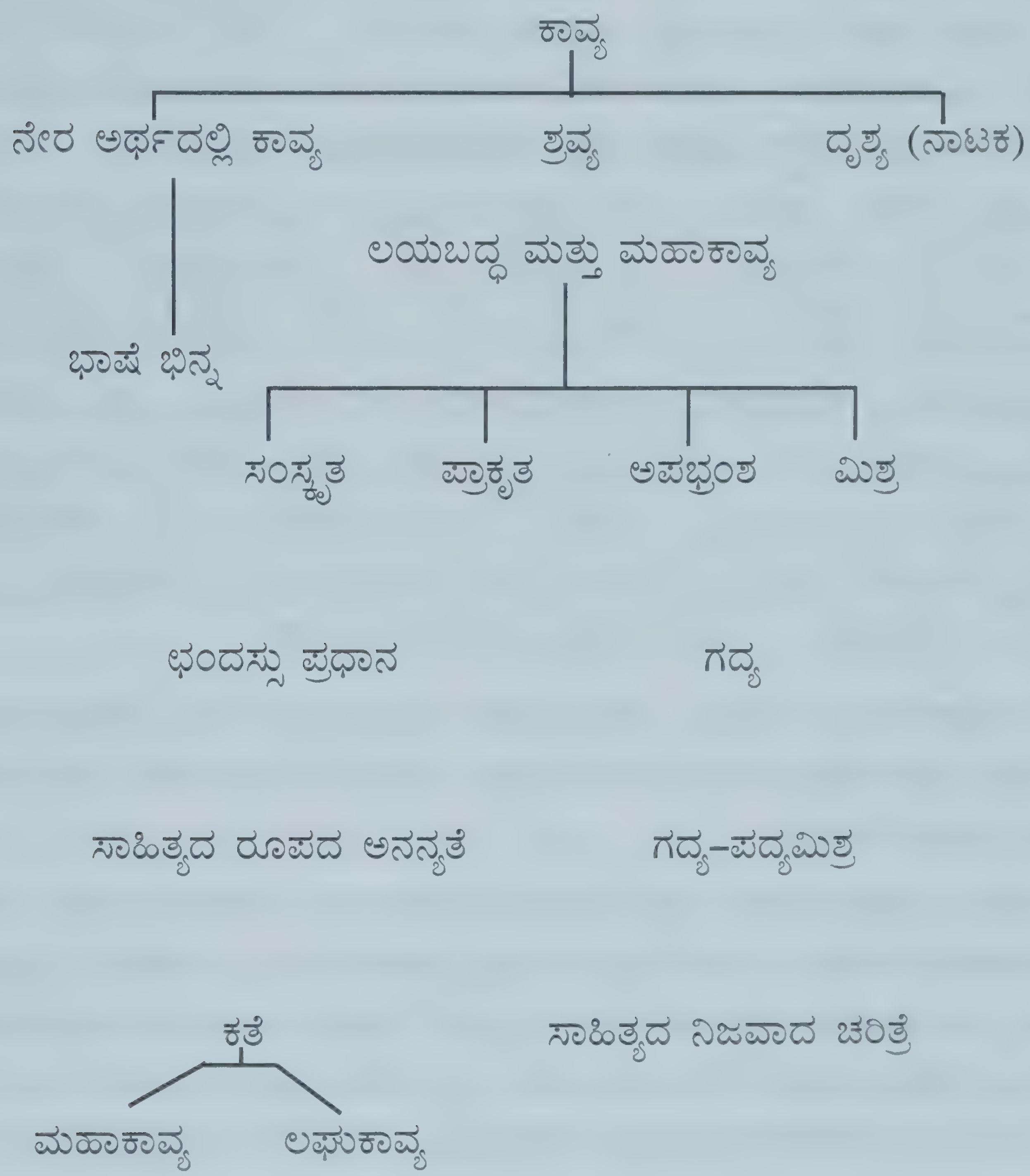
'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿ ರೂಪಕಾದಿ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲಾ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಧ್ವನಿ ಹಾಗೂ ರಸಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ (ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ) ನೀಡಲು ಕುಂತಕ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಪಡೆಯುವ ರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಅದನ್ನು ಐದು ಅಂಶಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. 1) ವರ್ಣವಕ್ರತೆ, 2) ಪದವಕ್ರತೆ, 3) ವಾಕ್ಯವಕ್ರತೆ, 4) ಪ್ರಕರಣ ವಕ್ರತೆ, 5) ಪ್ರಬಂಧ ವಕ್ರತೆ.

ಧ್ವನಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಅರ್ಥೈಸುವ ಈತ ವರ್ಣ, ಪದ, ವಾಕ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕವಿ ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಆತನ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರ ವಕ್ರತೆಯೇ ಕಾರಣ ಎಂದು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅಲಂಕಾರ ಕುರಿತಂತೆ ಈತನ ದೃಷ್ಟಿ ವಿನೂತನವಾದುದಾಗಿದೆ. ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಈತ 'ಅಭಿಧಾಪ್ರಕಾರ' ವಿಶೇಷಗಳೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ವೈಚಿತ್ರ್ಯ' ಅಥವಾ 'ವಿಚ್ಛಿತ್ತಿ'ಗಳಿಂದ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆ ಇವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂದುವರಿದು ಕವಿವ್ಯಾಪಾರ ವಕ್ರತೆಯಿಂದ ಮೂಡುವ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ನಿಜವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಅಲಂಕಾರವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಅಲಂಕಾರ್ಯ. ಅಂದರೆ ಕವಿಯ ಮೂಲ ಅನುಭವ. ಅದು ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಧರಿಯಿಸಿರುವುದಲ್ಲ. ಅನುಭವವೇ ಸಾಲಂಕೃತವಾದುದು. ಆದರಿಂದ ದೀಪ್ತವಾದ ಕವಿಕರ್ಮವೂ ಸಾಲಂಕೃತವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಈ ರೀತಿ ಮೂಡಿಬರುವ ಅಲಂಕಾರಗಳು 'ಮೂಲಲಂಕಾರ – ಅನುಭವ'ದ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿಬರುವಂಥವು. ಮೂಲ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಹೊರಗಿನ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಕೃತಕವಾದುವುಗಳು. ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವದ ಒರೆಗಲ್ಲಿನಿಂದ ಉಜ್ಜಿದಾಗ ಅದರ ಬಣ್ಣ ಬಯಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಕೃತಕ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು

ನಿರಾಕರಿಸಿ ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೋದ್ಭವದಿಂದ ಸಹಜಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿ ಅವುಗಳ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಈತ ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿದ. ಬಹುಶಃ ಇದು ಮುಂದೆ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಒಂದು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೇ ಬೆಳೆಯಿಸಿತು. ಬಹುಶಃ 'ಅಲಂಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ದಲ್ಲಿ ಇದು ಕೊನೆಯ ಮಾತೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ 'ಅಲಂಕಾರ'ಗಳ ಕುರಿತಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಮತ್ತೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಮುಂದುವರಿದವು.[೮]

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಒಂದು ನಕ್ಷೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು.



ವಿವಿಧ ಉಪ ವಿಭಾಗಗಳು

ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ವಾಙ್ಮಯ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ.

ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ವಿಭಾಗಗಳಿವೆ:

ಪೌರುಷೇಯ ಮತ್ತು ಅಪೌರುಷೇಯ. ಪೌರುಷೇಯ ಲೌಕಿಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅಪೌರುಷೇಯ ಆಗಮಿಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಮತ್ತು ಎರಡು ವಿಭಾಗ ಮಾಡಬಹುದು. ಶ್ರಾವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಇದು ನಿರ್ಣಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಮೌಖಿಕ ಮತ್ತು ಗದ್ಯ ಎಂದರೆ ದೃಶ್ಯ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಾ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಕ್ರಮವಿತ್ತು. ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಗೇಯ ನಾಟಕ ಎಂದು ಎರಡು ಉಪವಿಭಾಗಗಳು ಗೇಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಗೀತನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಮತ್ತೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಾಗಗಳು – ರೂಪಕ ಮತ್ತು ಉಪರೂಪಕ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದಲೂಬಹುದು. ಅಥವಾ ಕೇಳಲೂಬಹುದು. ಈ ಎರಡು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ: ಶ್ರವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಓದುಕಾವ್ಯ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆ.

ವಿಶ್ವನಾಥನು ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಬಗೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು ಒಂದು. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕ (ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ)

ಎರಡು ಪ್ರಕರಣ. (ಉದಾ: ಮಾಲತಿ ಮಾಧವ – ಭವಭೂತಿ)

ಮೂರು ಭಾಣ. (ಕರ್ಪೂರಚರಿತ – ವತ್ಸರಾಜ)

ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಾಯೋಗ (ಮಾಧ್ಯಮ ಪ್ರಾಯೋಗ – ಭಾಸ)

ಐದು ಸಮವಕಾರ (ಸಮುದ್ರ ಮಂಥನ – ವತ್ಸರಾಜ)

ಆರು ಡಿಮ (ತ್ರಿಪುರದಾಹ – ವತ್ಸರಾಜ) ಏಳು ಈಹಾಮೃಗ (ರುಕ್ಮಿಣಿ ಹರಣ – ವತ್ಸರಾಜ) ಎಂಟು ಅಂಕ ಅಥವಾ ಉತ್ಕರ್ಷಿ ಕಾಂತ. (ಶರ್ಮಿಷ್ಠ – ಯಯಾತಿ) ಒಂಬತ್ತು ವೀಥಿ (ಮೂಲವಿಕ) ಹತ್ತು – ಪಹಸನ.

ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬಗೆಗಳಿವೆ. ಉಪರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಧಗಳನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 1) ನಾಟಕ 2) ತ್ರೋಟಕ 3) ಗೋಷ್ಠಿ 4) ನಾಟಕರಸಕ. 5) ಪ್ರಸ್ಥಾನ 6) ಉಲ್ಲಪ್ಯ 7) ಕಾವ್ಯ 8) ಸಂಕಲ್ಪ 9) ಶ್ರೀಗಧಿತ 10) ಶಿಲ್ಪಕ 11) ವಿಲಾಸಿಕ 12) ದುರ್ಮಲ್ಲಿಕ 13) ಪ್ರಕರಣಿಕ 14) ಹಲ್ಲಿಸ 15) ಬಾಣಿಕ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇನ್ನು ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪದ್ಯ–ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಚಂಪು ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಮಿಶ್ರವಾಗಿರುವುದು ಚಂಪೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಬಾಮಹ (7ನೇ ಶತಮಾನ) ರುದ್ರಟ (9ನೇ ಶತಮಾನ) ಮುಂತಾದವರು ಇದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಿಬದ್ಧ ಮುಕ್ತ ಮತ್ತು ಸರ್ಗಬಂಧ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆ. ಇದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಥಾ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಕಥಾ ಎನ್ನುವುದು ಕಲ್ಪಿತವಾದ್ದು. ಆಖ್ಯಾಯಿಕ ಎನ್ನುವುದು ಕಥನರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಥಾ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಕಲ ಕಥ ಮತ್ತು ಏಕದೇಶವರ್ಣನ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಪುರಾಣವೆಂದು ಎರಡು ವಿಧಾನಗಳೂ ಇವೆ.

ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಉತ್ಪಾದ್ಯ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪಿತ. ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಒಂದೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಕತೆಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ದಶರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ – ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಣ ಮಾಡಿ ಬಳಸಿದ ಶೈಲಿಯೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ರಾಜಶೇಖರನು ವಾಚ್ಯ ವಾಚಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ. ರಾಜಶೇಖರನು ಶೈಲಿಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯ ಪುರುಷ ಎಂದರೆ ಶಿವ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮ, ಪ್ರಸನ್ನ, ಮಧುರ, ಓಜಸ್, ಉದಾರ ಎನ್ನುವ ಮಾರ್ಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಅನೇಕ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳು ತಮ್ಮ ತನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ದೇಶಿಯತೆ ಸೊಗಡು ಕೂಡಾ ಇವೆ. ಇದನ್ನು ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಬಹುತೇಕ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ದೇಸಿ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹೆಂಡತಿಯು ಪತಿಗೆ ನುಡಿಯುವ ಮಾತಿನಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇದರ ಧ್ವನಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಭು ಸಂಹಿತೆಯು ಆದೇಶ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಮಿತ್ರಸಂಹಿತೆಯು ಗೆಳೆಯನು ತನ್ನ ಗೆಳೆಯನಿಗೆ ಮಾತಾಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾಂತಾ ಸಂಹಿತೆಯ ರೂಪವು ಬೇರೆಯೆನ್ನುವುದು ಇದರ ನಿಲುವು.

ರೂಪಕ ಅಥವಾ ಸಂಕೇತ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಬರುವ ಸಂಗತಿಯೂ ಹೌದು. ರೂಪಕದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ವಿಧಾನವು ಒಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಲೇಖಕರು, ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು, ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ರೂಪಕ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ತಾತ್ವಿಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ರೂಪಕದ ಭಾಷೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ರೂಪಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ರೂಪಕ, ಉಪಮೆ, ಸಂಕೇತ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ವಿನ ಕಾರಣ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಬಳಸುವ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷಿಕವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮಗೆ ರೂಪಕದ ಮಾತು ಹೆಚ್ಚು ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ರೂಪಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಾತುಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ , ಅದು ನಮಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹಳೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆ. ಅದರ

ಕೆಲವನ್ನು ತಕ್ಷಣವೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಗಳು ಉಪಮೆ, ರೂಪಕ, ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ರೂಪಕ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರವಾದ ಹೊದಿಕೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಡಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅರ್ಕ ಮತು ಕುರುಕುಲಾರ್ಕ ಇಬ್ಬರೂ ಅಸ್ತಂಗತರಾದರು ಎನ್ನುವುದು ಇದನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ನಾವು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಏನು ಹೇಳಿದರೂ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಅದರ ಅರ್ಥವು ಮಾತ್ರವೇ. ಆದರೆ ಅನೇಕರು ಇದನ್ನು ಅಷ್ಟು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಬೇರೆ ಇದೆ. ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯು ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯ. ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ನಿಲುವು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಅಲಂಕಾರ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವೂ ಹೌದು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಉಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಇವೆ. ಉಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಮಾತಾಡು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಅದು ಚಿತ್ರ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಿದ್ದೇವೆ. ಅದನ್ನು ಟ್ರೋಪ್ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟುವ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಇದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಕನ್ನಡದ ಪದವಿಲ್ಲ, ಸ್ವಲ್ಪ ಹೋಲಿಸುವುದಿದ್ದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಉಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಸಹಜವಾದ್ದು. ಉಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬರೀ ಸಂಸ್ಕೃತದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕಾರನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸಿ ಎನ್ನುವುದು ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳು. ಬೆದಂಡೆ ಮತ್ತು ಚತ್ತಾಣವೂ ಮುಖ್ಯ. ರಗಳೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಉಕ್ತಿ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಒಂದು ಸಂಗತಿಯಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಪಂಪ, ರನ್ನ ಮುಂತಾದವರ ಮೂಲಕ ನೋಡಬೇಕು. ಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಆಗಮಿಕ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ದಿಕ್ಕು ದೆಸೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಇವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಇವೆ.

8.2 ಜೋಡಿ ರಚನೆಗಳು

ಉಪಮೆಗಳು ಈ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ದ್ವಿ ಮಾಪನ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿನ್ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಥರ ಹೇಳಿದವನು ಲೂಶಿಯನ್ ಗೋಲ್ಡ್ ಮನ್. ಅವನು ಜೋಡಿ ರಚನೆಗಳು ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ದ್ವಿಮಾದರಿಯ ಕ್ರಮ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಜೋಡಿಯಾದ ರಚನೆಗಳು ಎನ್ನುವುದು ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇರುತ್ತವೆಯೋ ಅವುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿ ರಚನೆ

ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಒಂದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಹೋಲಿಕೆಯು ಆಗದೇ ಹೋದರೆ ನಾವು ಉಪಮೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಗೋಲ್ಡ್‌ಮನ್ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಹಿಡನ್ ಗಾಡ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕೆಲವು ವಿವರಣೆಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅದು ಜಾನ್ಸೆಸಿಸಂ ಕ್ಯಾಥೋಲಿಕ್ ಧರ್ಮದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಅವನತಿಯನ್ನು ಇದು ಹೇಳಿತು. ಯಾಕೆ ಮನುಷ್ಯ ಹೀಗೆ ಇದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಆದರೆ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ ಜೋಡಿ ರಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆ. ಈ ಮಾದರಿಯ ಜೋಡಿ ರಚನೆಗಳು ನಮಗೆ ಉಪಮೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವು ಇದೆ– ಉಪಮೆ, ರೂಪಕಗಳೂ ಜೋಡಿಯಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ, ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಜೋಡಿಯಾದ ರಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಆಶಯಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸ್ವರ್ಗ, ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಧಿ, ಸೋಲು ಮತ್ತು ಗೆಲುವು ಹೀಗೆ ಇದು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಗತಿಯಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯದು ನಮಗೆ ಸಿಗುತ್ತವೆ, ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯ, ಧೀರ ಮತ್ತು ದುರಂತ ಹೀಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ರೂಪಕ ಮತ್ತು ಉಪಮೆಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಇದೇ ಬಗೆಯ ಸಂಗತಿಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಶ್ರೀ ವಿಜಯನ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ
"ಪಾಪಮಿದು ಪುಣ್ಯಮಿದು ಹಿತ
ರೂಪಮಿದಹಿತಪ್ರಕಾರಮಿದು ಸುಖಮಿದು ದುಃ
ಖೋಪಾತ್ತಮಿದೆಂದಱಿಪುಗು
ಮಾ ಪರಮಕವಿಪ್ರಧಾನರಾ ಕಾವ್ಯಂಗಳ್"

(ಡಾ.ಆರ್ವಿಯಸ್ ಸುಂದರಂ., ಶ್ರೀವಿಜಯನ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ, 2017, ಪುಟ. 11.)

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಇದು ಪಾಪ, ಇದು ಪುಣ್ಯ, ಇದು ಹಿತವಾದ ರೂಪ, ಇದು ಅಹಿತವಾದುದು, ಇದು ಸುಖ, ಇದು ದುಃಖವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು ಎಂದು ಆ ಪಂಕವಿಮುಖ್ಯರ ಕಾವ್ಯಗಳು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ.

"ಲೌಕಿಕ ಸಾಮಯಿಕೋರುವಿ
ವೇಕಮುಮಭ್ಯುದಯಪರಮನಿಃಶ್ರೇಯಸಮುಂ
ಪ್ರಾಕಟಮಕ್ಕುಂ ವಿದಿತಾ
ನೇಕಕವೀಶಪ್ರಯೋಗಪದಪದ್ಧತಿಯೊಳ್"

(ಡಾ. ಆರ್ವಿಯಸ್ ಸುಂದರಂ., ಶ್ರೀವಿಜಯನ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ, 2017, ಪುಟ. 11.)

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕದ ವಿಸ್ತಾರ ವಿವೇಕ, ಅಭ್ಯುದಯ, ಪರಮ ಪುರುಷಾರ್ಥವಾದ ಮೋಕ್ಷ ಎಂಬುವು ಅನೇಕ ಕವಿಶ್ರೇಷ್ಠರ ಪ್ರಯೋಗ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತವೆ.

"ಅಧಿಕೃತಸತ್ಪುರುಷಾರ್ಥ
ಪ್ರಧಾನಧರ್ಮಾರ್ಥಕಾಮಮೋಕ್ಷಂಗಳವಾ
ಬುಧಜನವಿವಿಕ್ತಕಾವ್ಯ
ಪ್ರಧಾರಿತಾರ್ಥಂಗಳಖಿಳಭುವನಹಿತಂಗಳ್"

(ಡಾ. ಆರ್ವಿಯಸ್ ಸುಂದರಂ., ಶ್ರೀವಿಜಯನ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ, 2017, ಪುಟ. 11.)

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಸಮಸ್ತಲೋಕಕ್ಕೆ ಹಿತಕರವಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸತ್ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳೆಂದರೆ ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮ ಮತ್ತು ಮೋಕ್ಷ. ಅವು ಬುಧಜನರು ರಚಿಸಿದ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ವಿಶದವಾಗುತ್ತವೆ.

ವಿಶೇಷವಿಚಾರ : ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಾರ್ಥಕಾಮಮೋಕ್ಷಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಭಾಮಹ ಹೇಳಿದ ಶ್ಲೋಕ (12) ಶ್ರೀವಿಜಯನ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿರಬಹುದು:

ಧರ್ಮಾರ್ಥಕಾಮಮೋಕ್ಷೇಷು ವೈಚಕ್ಷಣ್ಯಂ ಕಲಾಸು ಚ ।
ಪ್ರೀತಿಮ್ ಕರೋತಿ ಕೀರ್ತಿಂಚ ಸಾಧುಕಾವ್ಯ ನಿಷೇವಣಮ್ ॥
(ಡಾ.ಆರ್ವಿಯಸ್ ಸುಂದರಂ., ಶ್ರೀವಿಜಯನ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ, 2017, ಪುಟ. 12.)

(ಧರ್ಮಾರ್ಥಕಾಮಮೋಕ್ಷಗಳ ವಿವೇಕ, ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಕೀರ್ತಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ರಚನೆಯಿಂದ ಲಭಿಸುತ್ತವೆ)

ಕವಿಭಾವಕೃತಾನೇಕ
ಪ್ರವಿಭಾಗವಿವಿಕ್ತಸೂಕ್ತಮಾರ್ಗಂ ಕಾವ್ಯಂ
ಸವಿಶೇಷಶಬ್ದರಚನಂ
ವಿವಿಧಾರ್ಥವ್ಯಕ್ತಿವರ್ತಿತಾಲಂಕಾರಂ"
(ಡಾ.ಆರ್ವಿಯಸ್ ಸುಂದರಂ., ಶ್ರೀವಿಜಯನ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ, 2017, ಪುಟ. 13.)

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಕವಿಯ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಅಂದವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಮಾರ್ಗವೇ ಕಾವ್ಯ ಅದು ವಿಶೇಷವಾದ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾದುದು. ವಿವಿಧ ಅರ್ಥಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾದುದು.

ವಿಶೇಷ ವಿಚಾರ : ಸರಿಯಾದ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಅಂದವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದ ಮಾರ್ಗವೇ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಲೇಖಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಶಬ್ದ, ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರ ಸುಂದರ ಕಾವಯರಚನೆಗೆ ಆಧಾರ. ದಂಡಿ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ (1.10):

ತೈ ಶರೀರಂ ಚ ಕಾವ್ಯಾನಾಮಲಂಕಾರಾಶ್ಚ ದರ್ಶಿತಾಃ ।
ಶರೀರಂ ತಾವದಿಷ್ಟಾರ್ಥವ್ಯವಚ್ಛಿನ್ನಾ ಪದಾವಲೀ ॥

(ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಶರೀರ ಯಾವುದೆಂಬುದನ್ನೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸೊಗಸನ್ನು ಕೊಡುವ ಅಲಂಕಾರಗಳಾವುವೆಂಬುದನ್ನೂ ಅವರು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಷ್ಟಾರ್ಥದಿಂದ ಕೂಡಿ ಬರುವ ಪದಸಮೂಹವೇ ಶರೀರ)

ಭಾಮಹನೂ ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ (1.16) : ಶಬ್ದಾರ್ಥೌಸಹಿತೌ ಕಾವ್ಯಂ.

ವಾಮನ ದಂಡಿಯ ವಾದವನ್ನು ಮತ್ತೂ ಮುಂದುವರೆಸಿದ್ದಾನೆ. ದಂಡಿಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈತ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ದಂಡಿಯ 'ಗುಣಸಿದ್ಧಾಂತ' ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅಲಂಕಾರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತನ್ನ 'ರೀತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ' ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈತ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. "ಆದರೆ ವಸ್ತುತಃ ದಂಡಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿರುವುದು ಅವನ ಅಲಂಕಾರ ನಿರ್ವಚನ ಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ 'ಮಾರ್ಗ 'ನಿಷ್ಠ ಗುಣಗಳ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಭಾಮಹನು ಮಾರ್ಗಗಳ ವಿವೇಚನೆ ನಿರುಪಯುಕ್ತವೆಂದು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದನು. ಅದಕ್ಕೂ, ಮುಂಚೆ ಬಾಣನಲ್ಲಿಯೇ ಮಾರ್ಗ ವಿಭೇದಗಳ ಕುರುಹು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ವೈದರ್ಭ ಅಥವಾ ದಕ್ಷಿಣ ಮಾರ್ಗದ 'ದಶಪ್ರಾಣ'ಗಳೆಂದು ಹತ್ತು ಗುಣಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿ ನಿದರ್ಶಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ದಂಡಿಯದು. ಭರತನಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟವಾದ ನಿದರ್ಶನಗಳೊಂದೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಹತ್ತೂ ಕೂಡಿ ಬರುವ ವೈದರ್ಭಮಾರ್ಗವನ್ನು ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣವೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿ ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನೇ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯನ್ನಾಗಿ ದಂಡಿಯು ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ವಿದರ್ಭ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಯಾವವು ಗುಣಗಳೋ ತದ್ವಿರುದ್ಧಾಂಶಗಳೇ ಗೌಡಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಗುಣಗಳೆನಿಸುವ ಹೊಸ ವಿಷಯವನ್ನೂ ದಂಡಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. 'ಇಷ್ಟಾರ್ಥ ವ್ಯವಚ್ಛಿನ್ನ ವಾದ ಪದಾವಲಿ'ಯು ಎಂದರೆ (ನಾವು ಮೇಲೆ ರತ್ನ ಶ್ರೀಜ್ಞಾನನಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಂತೆ) ಉದ್ದಿಷ್ಟ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಮೂಡಿಸಬಲ್ಲ ಭಾಷೆ ಕಾವ್ಯ ಶರೀರ ವಾದರೆ ದಶಗುಣಗಳೇ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಾಣ ಅಥವಾ ಜೀವ ರಸವೂ ಮಾಧುರಗುಣದಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆ ಆಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಮುಂದೆ ಬಂದ ವಾಮನನು ದಂಡಿಯ ವಿಚಾರಧಾರೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಸ್ತರಿಸಿದರೂ ಅವನ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆ ದಂಡಿಯಿಂದಲೇ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ, ಗುಣಗಳು ಹತ್ತು ಹೋಗಿ ಶಬ್ದ-ಅರ್ಥಗಳ ಭೇದದಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತಾಗಬಹುದು. ಎರಡಿದ್ದ ಮಾರ್ಗಗಳು ಸಮ್ಮಿಶ್ರಜಾತಿಯೂ ಸೇರಿ ಮೂರು ರೀತಿ 'ಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಬಹುದು. ರಸವು ಅಲಂಕಾರದ ವಲಯದಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಅರ್ಥ ಗುಣಗಳಲ್ಲೇ ಐಕ್ಯಗೊಳ್ಳಬಹುದು, ಅಷ್ಟೆ." {ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು; ಪು.ಸಂ–13 }

ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಅರ್ಥವುಳ್ಳ ಲಕ್ಷ್ಯವೇ ಪ್ರಸಾದಗುಣಯುಕ್ತವಾದುದು. ಇಂದುವಿನ ಇಂದೀವರ ವರ್ಣದ ಕಪ್ಪು ಕಣ್ಣಿಂಬಾಗಿದೆ' ಎಂಬ ಮಾತು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿಯುವಂತಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ.

ವ್ಯಾಕರಣಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರೂಢ ವಲ್ಲದ ಶಬ್ದಗಳೂ ಗೌಡೀಯರಿಗೆ ಪ್ರಿಯ.

'ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಮತ್ವ ವಿಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಸಮತ್ವಗುಣಯುಕ್ತವಾದುದು. 'ಮೃದು', 'ಸ್ಫುಟ', 'ಮಧ್ಯಮ', ಎಂದು ಬಂಧಗಳು ಮೂರು ವಿಧ, ಮೃದುವರ್ಣ (= ಅಲ್ಪಪ್ರಾಣಗಳುಳ್ಳುದು ಮೃದುಬಂಧ; ಸ್ಫುಟವರ್ಣ (ಮಹಾಪ್ರಾಣಗಳುಳ್ಳುದು ಸ್ಫುಟಬಂಧ ; ಮಿಶ್ರವರ್ಣಗಳುಳ್ಳುದು ಮಿಶ್ರಬಂಧ.

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 24}

ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಸವಿಯಿರುವುದೇ ಮಧುರ; ಸವಿಯು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವುದು. ಮಧುಪಾನದಿಂದ ದುಂಬಿಗಳು ಮೈ ಮರೆಯುವಂತೆ ಈ ಸವಿಯಿಂದ ಬು ಬುದ್ಧಿವಂತರು ಮೈಮರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವರ್ಣದ ಶ್ರುತಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಶ್ರುತಿಯು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವಂತೆ, ಒಂದೇ ಶ್ರುತಿಯ ವರ್ಣಗಳುಳ್ಳ ಪದಗಳ ಪ್ರಯೋಗವು ಅಥವಾ ಶ್ರುತ್ಯನುಪ್ರಾಸ ಸವಿಯುಳ್ಳುದೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ–25 }

ಇದನ್ನು (ಶ್ರುತ್ಯನುಪ್ರಾಸವನ್ನು) ಗೌಡರು ಆಧರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವರ್ಣಗಳ ಅನುಪ್ರಾಸವೇ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಿಯ. ಆದರೆ ವರ್ಣಾನುಪ್ರಾಸಕ್ಕಿಂತಲೂ ಈ ಶ್ರುತ್ಯನು ಪ್ರಾಸವೇ ವೈದರ್ಭರಿಗೆ ಮೆಚ್ಚು.

ಪಾದಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಪದಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಮೊದಲು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದ ವರ್ಣದ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಎಚ್ಚರಿಸುವಂತೆ ಸಮೀಪವಾಗಿರುವ ಅಕ್ಷರಗಳ ಆವೃತ್ತಿಯೇ ಅನುಪ್ರಾಸ :

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 26}

(ವರ್ಣಗಳ) ಆವೃತ್ತಿಯೇ ಸಮುದಾಯರೂಪವಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದರೆ ಯಮಕ ವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೇನೂ ಸವಿಯಿಂದ ತುಂಬಿಯೇ ಇರುವುದೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಕಡೆಗೆ (ಮೂರನೆಯ ಪರಿಚ್ಛೇದದಲ್ಲಿ) ವಿವರಿಸುತ್ತೇವೆ.

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 27}

ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೇಯತ್ವವಿಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಅರ್ಥವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂಬ ಗುಣ,

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 30}

ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಿದ ಮಾತ್ರದಿಂದ ಗುಣೋತ್ಕರ್ಷವೊಂದು ಸ್ಫುರಿಸುವುದೋ ಅದನ್ನು ಉದಾರತೆಯೆಂಬ ಗುಣವೆನ್ನುವರು.

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 31}

ಸರ್ವಜನರಿಗೂ ಮೆಚ್ಚಾಗುವಂತಿರುವುದೇ ಕಾಂತಿಗುಣಯುಕ್ತವಾದ ಕಾವ್ಯ.

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 32}

ಲೋಕನ್ಯಾಯವನ್ನು ಮೀರದೆ ಒಂದರ ಧರ್ಮವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ಸರಿ ಯಾಗಿ ಆರೋಪಿಸುವುದೇ ಸಮಾಧಿಯೆಂಬ ಗುಣ.

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 34}

ಪದಾರ್ಥಗಳ ನಾನಾರೀತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ವಿವರಿಸುವ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯೆಂದೂ ಜಾತಿಯೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 38}

ಎಲ್ಲಿ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಸಾಮ್ಯವು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ತೋರುತ್ತಿರುವುದೋ ಅದೇ 'ಉಪಮೆ 'ಯೆಂಬ ಅಲಂಕಾರ.

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 39}

"ನಿನ್ನ ಮುಖದಂತೆ ಪದ್ಮವಿದೆ ; ಪದ್ಮದಂತೆ ನಿನ್ನ ಮುಖವಿದೆ' ಎಂದರೆ * ಅನ್ಯೋನ್ಯೋಮೆ; ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಗುಣೋತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದ ರಿಂದ. (ಮುಖದಿಂದ ಪದ್ಮಕ್ಕೂ ಪದ್ಮದಿಂದ ಮುಖಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಶೋಭೆಯನ್ನಿಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ).

ನಿನ್ನ ಮುಖವು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಮಾನವಾಗಿದೆ ; ಮತ್ತಾವುದಕ್ಕೂ ಸಮಾನ ವಾಗಿಲ್ಲ' ಎಂಬುದು – ನಿಯಮೋಪಮೆ;

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 40}

'ನಿನ್ನ ಮುಖವು ಕಾಂತಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಆನಂದವೀಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ

ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಿನ್ನ ಮುಖ ಕಾಣುತ್ತದೆ, ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಚಂದ್ರನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ.

'ನನ್ನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈಕೆಯ ಮುಖಸೌಂದರ್ಯವುಂಟೆಂದು ಚಂದ್ರನು ಗರ್ವಿಸಬೇಕಾ ಗಿಲ್ಲ; ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಪದದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ' ಎನ್ನುವುದು – ಉಪ್ಪೇಕ್ಷಿತೋಪ (ಇಲ್ಲಿ ಉಪ್ಪೇಕ್ಷಿತವಾದ ಕಾರಣಕಲ್ಪನೆಯಿರುವುದರಿಂದ)

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 41}

ಇದೇನು ಒಳಗೆ ಸುಳಿಯುವ ದುಂಬಿಗಳುಳ್ಳ ಪದ್ಮವೋ ಇಲ್ಲವೆ ಚಂಚಲನೇತ್ರ ವುಳ್ಳ ನಿನ್ನ ಮುಖವೋ ಎಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಲಾರದೆ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸು ತೂಗಾಡುತ್ತಿದೆ' ಎಂಬುದು 'ಸಂಶಯೋಪನ'

ಚಂದ್ರನಿಂದ ಸೋಲು ಪಡೆಯುವ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಚಂದ್ರನನ್ನು ಸೋಲಿಸುವ ಕಾಂತಿ ಯೆಂತು ಬಂದೀತು ? ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ನಿನ್ನ ಮುಖವೇ ಹೌದು' ಎಂಬುದು * ನಿರ್ಣಯೋಜವೆ' (ಇಲ್ಲಿ ಸಂಶಯ ನಿವಾರಣೆಯಾಗಿ ನಿಶ್ಚಯ ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ.

"ನಿನ್ನ ಮುಖವು ಪದ್ಮದಂತೆಯೇ ಚಂದ್ರಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ, ಸೌಂದರ್ಯಪೂರ್ಣ ಮತ್ತು ಸುಗಂಧಿಯಾಗಿದೆ' ಎನ್ನುವಾಗ – ಶೇಷೋಪನೆ' (ಮೂರು ಗುಣಗಳೂ ಶ್ಲೇಷೆ ಯಿಂದ ಮುಖ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರ ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತಿರುವುದರಿಂದ).

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 42}

ಪದ್ಮವು ಬ್ರಹ್ಮನಿಗೂ ಉತ್ಪತ್ತಿಸ್ಥಾನ ; ಚಂದ್ರನಂತೂ ಶಂಭುವಿನ ಶಿರಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಧರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು. ಆ ಎರಡೂ ನಿನ್ನ ಮುಖಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾಗಿವೆ'

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ– 43}

ಒಂದು ಒಟ್ಟು ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥದೊಡನೆ ಇನ್ನೊಂದು ಒಟ್ಟು ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೋಲಿಸುವುದಾದರೆ, " ಇವ' (=ಅಂತೆ) ಶಬ್ದವನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ಅಥವಾ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬಾರಿ ಬಳಸಬಹುದಾಗಿರುತ್ತದೆಯಾಗಿ ' ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಪಮೆ' ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಒಂದು (ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ) ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೇಳಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ಮತ್ತೊಂದು (ಅಪ್ರಸ್ತುತ) ವಸ್ತುವನ್ನು ಇರಿಸುವುದಾದರೆ ಸಾಮ್ಯದ ಪ್ರತೀತಿ ಯುಂಟಾಗುವುದರಿಂದ ಈ ಪ್ರತಿವಸ್ತೂಪಮೆ'ಯೆನಿಸುತ್ತದೆ.

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ- 46}

ಉಪಮಾನೋಪಮೇಯಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ) ಭೇದವು ಮರೆಯಾಗುವಂತೆ ವರ್ಣಿತವಾಗುವ ಉಪಮೆಯೇ ' ರೂಪಕ'ವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆ :- ಬಾಹು 6 'ಲತೆ', 'ಪಾಣಿಪದ್ಮ', 'ಚರಣಪಲ್ಲವ' (ಇವು ಸಮಾಸಘಟಿತ ರೂಪಕಗಳು),

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ- 50}

ವಾಕ್ಯದ ಒಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿರುವ ಜಾತಿವಾಚಕ, ಕ್ರಿಯಾವಾಚಕ, ಗುಣವಾಚಕ ಇಲ್ಲವೆ ದ್ರವ್ಯವಾಚಕವಾದ ಒಂದು ಪದವು ಆ ವಾಕ್ಯದಂತೆ ಬೇರೆ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆಲ್ಲ ಉಪಕಾರಕವಾಗುವಂತಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು 'ದೀಪಕ 'ವೆನ್ನುವರು.

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ- 56}

ಯಾವದೋ ಒಂದು ಪ್ರಕೃತ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಇರಿಸುವುದೇ ಅರ್ಥಾಂತರ ನ್ಯಾಸ'

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ- 70}

ಪ್ರಿಯಕರ ಎಂದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯವಾದಂತಹ ಮಾತೇ 'ಪ್ರೇಯಸ್' ಎಂಬ ಅಲಂಕಾರ; ರಸದಿಂದ ಹರ್ಷಕಾರಿಯಾಗಿರುವುದೇ ಈ ರಸವನ್ ' ಎಂಬ ಅಲಂಕಾರ;

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ- 93}

ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಪೋಷಗೊಂಡಿರುವ ಕಾರುಣ್ಯವೇ ' ರಸವದಲಂಕಾರ'ಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ ಹೀಗೆಯೇ ಬೀಭತ್ಸ, ಹಾಸ್ಯ, ಅದ್ಭುತ ಭಯಾನಕ ರಸಗಳೂ ' ರಸವದಲಂಕಾರ ವೆನಿಸುವವು.)

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ(ದಂಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ ರಾಮಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ; ಪು.ಸಂ–95 }

ಇವು ದಂಡಿಯ ವಾದಗಳು

ಕಾವ್ಯವು ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಅಲಂಕಾರ. ಇದನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿಶದಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಶೋಭೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡತಕ್ಕ ಧರ್ಮಗಳು ಗುಣ. ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತಹವು ಅಲಂಕಾರ. ಗುಣಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕು. ಅಂದರೆ ವಾಮನ ಗುಣಗಳಿಗೆ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿತ್ತ. ಅವು ನಿತ್ಯಾಲಂಕಾರಗಳು, ರೂಪಕ ಅಲಂಕಾರಗಳು, ಗೌಣಾಲಂಕಾರಗಳು. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲವೆಂತಲ್ಲ. ಅವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯತ್ವವಿಲ್ಲ ಎಂಬಂತಹ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವು ಕಳೆದುಕೊಂಡವು.

ರುದ್ರಟ (ಸುಮಾರು 800–850) ತನ್ನ "ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ"ದಲ್ಲಿ 'ರಸ'ವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಿದರೂ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಮೊದಲ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಹತ್ತು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಆನಂದವರ್ಧನನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಮತ್ತೂ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಉಪಮಾದಿ'ಗಳು ಯಾವ ತತ್ತ್ವದಿಂದ ಅಲಂಕಾರಗಳೆನಿಸುತ್ತವೆಯೋ ಆ ತತ್ತ್ವದಿಂದಲೇ ರಸಾದಿಗಳು ಕೂಡಾ ಅಲಂಕಾರಗಳೆನಿಸಬಹುದು. ಅಂದರೆ 'ಅಲಂಕಾರ್ಯ'ದಿಂದಲೇ 'ಅಲಂಕಾರ'ಗಳಿಗೆ ಬೆಲೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರ್ಯಗಳೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಕ ಚೈತನ್ಯ ಸ್ವರೂಪವಾದ 'ಅನುಭವ'ವೇ ಆಗಿದೆ.

ಶ್ಲೇಷದಂಥ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಒಂದೇ ಶಬ್ದವು ಎರಡು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯ; ಆಗ ಅದನ್ನು ಎರಡು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚಿನ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆಯೆಂದು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು 'ಬಹುಶಬ್ದವಾದ'ವನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬೋಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಸಮೃದ್ಧಿಯು ಅತಿಶಯವಾದುದು. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಾವುವೂ ಅದನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾರವು. ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಆಯ್ಕೆಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಸೀಮಿತ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ವಿವರಣೆಗಳು ಎಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಬಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಬಹಳಷ್ಟನ್ನು ಬಯಸಿದಂತಾದೀತು.8

ಅರ್ಥಾಂತರ ನ್ಯಾಸ

ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥಾಂತರವನ್ನು ಹೇಳುವುದೂ ಅರ್ಥಾಂತರ ನ್ಯಾಸವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಸಕಲವ್ಯಾಪಿ(30) ವಿಶೇಷ ಪ್ರಕಾಶಿಕಂ(31) ಯುಕ್ತಕಾರಿ(32) ಯುಕ್ತಾ-ಯುಕ್ತ(33) ಪ್ರಕಟಶ್ಲೇಷಂ(34) ವಿರುದ್ಧಾತ್ಮಕಂ(35) ವಿಪರ್ಯಯಂ(36) ಯುಕ್ತಾರ್ಥಂ(37) ಎಂಬ ವಿಧಗಳಿವೆ.

ಆಕ್ಷೇಪಾಲಂಕಾರ

ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದೂ ಆಕ್ಷೇಪಾಲಂಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ.[9]

ಇದರಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಾಕ್ಷೇಪ, ಅನುಶಯಾಕ್ಷೇಪ, ಶ್ಲೇಷಾಕ್ಷೇಪ, ಉಪಮಾಕ್ಷೇಪ, ಸಂಶಯ ಆಕ್ಷೇಪ, ಹೇತ್ವಾಕ್ಷೇಪವೆಂಬ ವಿಧಗಳಿವೆ.[10]

ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಾಲಂಕಾರ

ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಯಥಾಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮರೆಮಾಚಿ ಅದನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಾಲಂಕಾರವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.[11]

ಅನುಶಯಾಕ್ಷೇಪ 3-101

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : "ಧನವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸದೆ, ವಿದ್ಯಾಧನವನ್ನು ಗಳಿಸದೆ, ತಪೋನು ಷ್ಠಾನವನ್ನೂ ಸಾಧಿಸದೆ ನನ್ನ ಮನುಷ್ಯ ಜನ್ಮ ನಿಷ್ಫಲವಾಯಿತು" ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಅನುಶಯಾಕ್ಷೇಪಕ.

ರೂಪಕ

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಅದೇ ಇದು ಎಂಬಂತೆ ಅಭೇದದಿಂದ ಹೇಳುವುದು ರೂಪಕವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. (3 – 11).

ಇದರಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ತರೂಪಕ, ವ್ಯಸ್ತ ರೂಪಕ, ಸಾವಯವ ರೂಪಕ, ಅವಯವಿ ರೂಪಕ, ವಿಷಮ ರೂಪಕ, ಹೇತು ರೂಪಕ, ಶ್ಲೇಷ ರೂಪಕ, ವಿಭಿನ್ನ ರೂಪಕ, ರೂಪಕೋರುರೂಪಕ, ರೂಪಕಾಪಹ್ನುತಿ; ಯುಕ್ತ ರೂಪಕ, ವ್ಯಾಜ ರೂಪಕಗಳಿವೆಯೆಂದು ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[25]

ಲೇಶಾಲಂಕಾರ

ಯಾವುದು ಲೇಶದಿಂದ ನಿಂದೆ ಅಥವಾ ಸ್ತುತಿಯಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಲೇಶಾಲಂಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.[12]

ವಿಭಾವನಾಲಂಕಾರ

ಕಾರಣವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸಹಜಗುಣ ವಿಶೇಷಗಳಿಂದ ಭಾವಿಸಿ ಹೇಳುವುದು ವಿಭಾವನಾ-ಲಂಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ.[13]

ವ್ಯತಿರೇಕಾಲಂಕಾರ

ಅರ್ಥ ಪ್ರತೀಯ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಶಬ್ದ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳ ಭೇದವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಅಲಂಕಾರವೇ ವ್ಯತಿರೇಕಾಲಂಕಾರ. ಇದರಲ್ಲಿ ಏಕವ್ಯತಿರೇಕ; ಉಭಯ ವ್ಯತಿರೇಕ; ಎಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳಿವೆ.28

ವ್ಯಾಜಸ್ತುತಿ

ಗುಣ ಸಮೂಹವನ್ನು ದೋಷವೆಂಬಂತೆ ವರ್ಣಿಸುವುದು ವ್ಯಾಜಸ್ತುತಿ. ಇದು ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳಿಂದ ನಿಶ್ಚಿತಗೊಂಡಿದೆಯೆಂದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.29

ವ್ಯಾವೃತ್ತಿ

ಒಂದೇ ಮಾತನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಎತ್ತಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ವ್ಯಾವೃತ್ತಿಯೆನಿಸುವುದು.[14]

ಶ್ಲೇಷಾಲಂಕಾರ

ಒಂದೇ ಪದದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳು ಬರುವಂತಿದ್ದು ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರೊಡನೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಶ್ಲೇಷಾಲಂಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.[15]

ಸಂದೇಹಾಲಂಕಾರ

ಅಲಂಕಾರ ಹೌದೋ ಅಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಭ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಸಂದೇಹ ಅಲಂಕಾರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅನುಮಾನವುಂಟು ಮಾಡುವಂತೆ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಅಲಂಕಾರವಿದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ, ನಿಶ್ಚಯ ಗರ್ಭ ಮತ್ತು ನಿಶ್ಚಯಾಂತಗಳೆಂದು ಮೂರು ರೀತಿಯ ಅಲಂಕಾರಗಳಿವೆ.

"ಬಾಗಿ ಬಳುಕುವ ಲತೆಯೋ

ಅಥವಾ ಹೆಣ್ಣೋ?" ಎನ್ನುವುದು ಸಂದೇಹಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಲಂಕಾರ

ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಲಂಕಾರವಾಗಿದೆ.[16]

ಹೇತೋಕ್ತಿ

ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಕಾರಣಕ್ಕೆ (ಹೇತು) (ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ, ಫಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿ) ಕಲ್ಪಿಸಿ ಹೇಳುವುದು ಹೇತೋಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.[17]

ದೀಪಕ

ಜಾತಿ, ಕ್ರಿಯಾ, ಗುಣ, ದ್ರವ್ಯ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದರ ಅತಿಶಯ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ತಂದು ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸಿದರೆ(ದೀಪಕ) ಅದು ದೀಪಕ ಅಲಂಕಾರವಾಗುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಜಾತ್ಯಾನುಗತ ಆದಿ ದೀಪಕವೆಂದೂ ಇದೆ.[18]

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: Abraham M.H. 2000 A Glossary of literary terms, Andrew Edgar 1998 Keyconcepts in cultural theory.
2. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಮಲ್ಲೇಪುರಂ .ಜಿ. ವೆಂಕಟೇಶ 2000 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ. ತೀ.ನಂ. ಶ್ರೀ 2006 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ.
3. ಮಹೋಪಮೆ ಪುಟ.202 ಸಂಪುಟ 1.
4. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ 2001 ಅಲಂಕಾರತತ್ತ್ವ ಪುಟ.83–97, ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ 1999 ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಮಲ್ಲೇಪುರಂ.ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ್ 2000 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ, ಪುಟ.97.
5. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ, ಪು. 329–330.
6. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಮಲ್ಲೇಪುರಂ.ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ್ 2000 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ ಪುಟ.163–164, ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ 2006 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ.
7. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ 2001 ಅಲಂಕಾರತತ್ತ್ವ ಪುಟ.76–77, ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ(ಸಂ) 1999 ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಪದಕೋಶ ಪು.58.
8. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ 1999 ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಪದಕೋಶ, ಮಲ್ಲೇಪುರಂ.ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ್ 2000 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ, ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ 2001 ಅಲಂಕಾರತತ್ತ್ವ ಪು.87–96, ಬಿಮಲ್ ಕೃಷ್ಣಮತಿಲಾಲ್(ಮೂ) ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ (ಅನು) 2010 ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು.

9. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3, 99.

10. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3, 99–107.

11. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3, 114.

12. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3, 59–85.

13. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ 3 – 11 ರಿಂದ 26.

14. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3, 170.

15. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3, 168.

16. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3–117.

◆

ಅಧ್ಯಾಯ 9

ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ಯಜಮಾನಿಕೆ, ಸಾಂಸ್ಥೀಕರಣದತ್ತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಅನುಕರಣೆ

1878 ರಿಂದ 1914 ರವರೆಗಿನ ವಸಾಹತುಕಾಲಘಟ್ಟವು ಯುರೋಪ್ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕೇಂದ್ರಿಕರಿಸಿದ ಕಾಲಘಟ್ಟ. ಆದರೆ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ನಾವು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅಧಿಕಾರ ಅದರ ಅವಶೇಷಗಳ ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. 1947 ರಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದಿದೆ. ಇನ್ನು ನಾವು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅನುಭವಿಸಬಹುದು ಮತ್ತು ಈಗಾಗಲೇ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಅನುಭವವು ಮುಗಿದು ಹೋಗಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಅದು ಮುಗಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದಾಗಲೀ; ಈಗಾಗಲೇ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಉತ್ತರ ಸಿಕ್ಕಿದೆಯೆಂದಾಗಲೀ ನಾವು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ನಂತರ ಬ್ರಿಟೀಷರು ತೊಲಗಿದರು. ಆದರೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರಭುತ್ವವಾದಿ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತಜನ ಅವಮಾನ ಮತ್ತು ಕಟು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರು. (ಉದಾ: ಶಿರಸಿ; ಅಂಕೋಲ; ಶಿವಪುರ; ಈಸೂರು; ಬೆಳಗಾಂಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಹೋರಾಟಗಳು) ಶಿರಸಿ, ಸಿದ್ಧಾಪುರ ಮುಂತಾದ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೈತರಿಗೆ; ಹಿಡುವಳಿದಾರರಿಗೆ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ವಿಪರೀತ ಕಿರುಕುಳವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತಾವಾದಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಕೂಡಾ ಈ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೇರೂರ ತೊಡಗಿತು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತಾವಾದಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಉದಾರತೆ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಕೂಡಾ ಆಗಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ದ್ವೇಷವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥನೀಯವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಹೇಳಬೇಕಾಯಿತೆಂದರೆ ಭಾರತೀಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಆಂದೋಲನವು ಹೇಗೆ ಎಲ್ಲರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೋ ಅದೇ ರೀತಿ ಇಂಗ್ಲೆಡಿನಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲರೂ ವಸಾಹತು ಆಡಳಿತ ಪರವಾಗಿದ್ದರು ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು

ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಕಷ್ಟ. ಇದರ ಮುಖೇನವೇ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಬಹುದು: ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ವಸಾಹತುಕಾಲದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದಿವೆ. ನಮ್ಮ ಬಟ್ಟೆ ಮುಳ್ಳಿನ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿದೆ. ಹೇಗೆ ನಾವು ಇದನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪಾರಾ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು: ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಕಂಠಯ್ಯನವರನ್ನು ಬ್ರಿಟೀಶರ ಪರವಾಗಿದ್ದ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. 'ಅದರ ಅವಳ ತೊಡಿಗೆ ಇವಳಿಗಿಟ್ಟು: ಇವಳ ತೊಡುಗೆ ಅವಳಿಗಿಟ್ಟು ಹಾಡಬಯಸಿದೆ' ಮತ್ತು 'ಅವರ ಆಳೌ ಬ್ರಿಟಾನಿಕಾ' ಕವಿತೆಗಳ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಇವರು ಬ್ರಿಟೀಷರ ಪರವಾಗಿದ್ದರು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸುಲಭ. ಈ ಮಾತು ಕುವೆಂಪುಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಈಗಾಗಲೇ ಮುಗಿದು ಹೋಗಿದೆಯೆಂದೋ; ನಿರ್ವಸಹಾತೀಕರಣದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಮುಗಿದಿದೆಯೆಂದೇ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ ಸಾಧ್ಯ, ನಿರ್ವಸಹಾತೀಕರಣದ ರಾಜಕಾರಣದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಮುಗಿದಿಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ನಾವು ಒಂದೇ ಸಾಲಿನ ಉತ್ತರವನ್ನೂ ಬರೆದಿಲ್ಲ, ಪಶ್ಚಿಮದ ಅನೇಕ ಗವರ್ನರ್ ಜನರಲ್‌ಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ವೈಸರಾಯ್‌ಗಳಿಗೆ; ಲಾರ್ಡ ವಿಲಿಯಂ ಬೆಂಟಿಂಕನಿಗೆ; ಮೆಕಾಲೆಗೆ ಅಂತರಾಳದಲ್ಲಿದ್ದ ಧೋರಣೆಗಳು ಅವರ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ವಸಾಹತುದೇಶದ ಜನರಿಗೆ ನಾಗರಕತೆಯನ್ನು ಕಲಿಸಿದೆವು. ಅವರಿಗೆ ಶಾಲೆ-ಕಾಲೇಜುಗಳ ಮೂಲಕ ಜ್ಞಾನಕೊಟ್ಟೆವು. ಆರ್ಥಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯೆಂದರೇನೆಂದು ತಿಳಿಸಿದೆವು. ಅವರಿಗೆ ಇರುವ ಅಸಂಖ್ಯ ದೇವರುಗಳು ದೆವ್ವಗಳು, ಅವರ ಮಾಟ ಪದ್ಧತಿ (ಇದನ್ನು ಮ್ಯಾಜಿಕ್ ಎಂದು ಕರೆದರು) ಕಂದಾಚಾರಗಳು ಹೇಗೆ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಮಾರಕವಾಗಿದೆಯೆಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟೆವು ಎಂದು "ಅವರು" ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. (ಸೈದನಲ್ಲಿ "ಅವರು" ಮತ್ತು "ನಾವು" ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು.) ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ 'ಅವರು' 'ನಾವು' ಅಂದಾಗಲೂ ಒಂದೇ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಉಪಕರಣಗಳಿದ್ದವು-ಕಂದಾಯ ವಸೂಲಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿ ಕಾನೂನಿನ ವರೆಗೆ ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆ; ಯುರೋಪಿನ ಮೇಲರಿಮೆ ಇವೆಲ್ಲವು ಏಕ ಮುಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯುವಂಥದ್ದಲ್ಲ.

ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ವಸಾಹತು ನೀತಿಯು ಒಂದೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ನಿಲುಮೆಯನ್ನು ತಳೆದಿತ್ತು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣದ ಸೂತ್ರದ ಮೂಲಕ ನೋಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದ ವೈಸರಾಯ್‌ಗಳು ಗವರ್ನರ್ ಜನರಲ್‌ಗಳ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ವಭಾವ; ಅವರು ಇಂಗ್ಲೆಂಡನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿಯು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಸಿಗುತ್ತಿದ್ದ ಮಾದರಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಪಶ್ಚಿಮವೆಂದರೆ ಅದು ಕಲ್ಪಿತ ಕುಲಸಮುದಾಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತ ಜನರನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದು-ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಮಾತ್ರ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಬ್ಬವ್ಯಕ್ತಿ; ಅವನ ಕುಟುಂಬ; ಅವನಜಾತಿ; ಅವನು ವಾಸಿಸುವ ಗ್ರಾಮ ಇವುಗಳನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು 'ಅವರಿಗೆ' ಕಷ್ಟವಾಯಿತು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ; ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ

ಸುಲಭ ರೀತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ದೊರೆಯುವ ಮಾದರಿಯದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈಗಲೂ ಇದು ಸುಲಭ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಸಿಗುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ಅನಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ, ಭಾರತೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮತ್ತು ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ವಸಾಹತು ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಬಿರುಕುಗಳು ಕೂಡಾ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯವು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನಡುವೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು, ಪ್ರಭುತ್ವವು ರೂಪಿಸಿದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಧಿಕಾರದ ಮಾದರಿಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜವನ್ನು ಹೀಗಿರಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ವಚಿಸಿತು. ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಉದ್ಯೋಗಗಳು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಹೊಸನಾಗರಿಕ ಜನರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. (ನವರತ್ನ ರಾಮರಾಯರ ಕೆಲವು ನೆನಪುಗಳು' ಕೃತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು,) ಅಮಲ್ದಾರರು ಸ್ಥಳೀಯರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ "ಸಾಹೇಬರಾದರು" ಅಂದರೆ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಗಳು "ದ್ವಿಭಾಷೆ"ಯ ಕ್ರಮದ ಮುಖೇನ ವರ್ತಿಸತೊಡಗಿದರು.

ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಭಾರತದ ನೌಕರರು ಏಜೆಂಟರಂತೆ ವರ್ತಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕನ್ನಡ ಲೇಖಕರು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ; ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತದ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವಯಂ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು; ಸ್ವಯಂಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬರೆದಿರುವ ಲೇಖಕರು ಇದ್ದಾರೆ. ಸ್ವಯಂ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಿಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ ಲೇಖಕರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ "ರಸೋ ವೈ ಸಃ" ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅವರ ಎರಡು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ನಾವು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅದು ಮಲೆನಾಡನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ರಮದ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದು ಹೂವಯ್ಯ ಮತ್ತು ಮುಕುಂದಯ್ಯ ಮಲೆನಾಡಿನಿಂದ ಬಂದವರು ಮಲೆನಾಡನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಗೆ ಹೋಗಿ ಕಲಿತು ಬಂದ ಮೇಲೆ ಅವರು ಮಲೆನಾಡನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮಲೆನಾಡಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರದೇಶ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕಾಲವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅದು ಅನಾವರಣ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಚರಿತ್ರೆಯು ವಸಾಹತು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕ್ರೈಸ್ತ ಮಿಶನರಿಗಳ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಜನಸಮುದಾಯವು ಮಲೆನಾಡಿನ ನಿಸರ್ಗದೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇಷ್ಟಿದ್ದರೂ ಕುವೆಂಪು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಅನೇಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರಭುತ್ವ ಬ್ರಿಟೀಶ್ ಕಂಪನಿಗಳಗೆ ಬ್ರಿಟೀಶ್ ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವುಗಳಲ್ಲ. ಇದರ ಅಧಿಕಾರ ಸ್ವರೂಪವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿಯಮಾವಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲ.

ಬ್ರಿಟೀಶ್ ಅರಸೊತ್ತಿಗೆಯ ಕಠೋರ ರಾಜಕಾರಣದ ಮುಖ ಕುವೆಂಪು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲೋನಿಯಲ್ ಆಡಳಿತದ ಅಧಿಕಾರದ ಬದಲು ಸ್ಥಳೀಯ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಕ್ರೌರ್ಯದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಕುವೆಂಪು ದಟ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸ್ಥಳೀಯ ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳು ಕುವೆಂಪು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಜೀವ ದ್ರವ್ಯವಾಗಿದೆ. ವಸಾಹತು ಆಡಳಿತ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ನಡುವಣ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ವಸಾಹತು ರಾಜಕಾರಣ; ಪ್ರಭುತ್ವದ

ಸ್ವರೂಪ; ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಒಂದೆಡೆಯಿಂದ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸೆಯಿತ್ತು. ಎರಡನೆಯದು ಅದನ್ನು ಅವರು ಕನ್ನಡ ಅನ್ವಯಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಮೂರನೆಯದು ಪಶ್ಚಿಮದ ಅನೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಾದಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಕುವೆಂಪು ತಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಾ ಬರಹಗಳನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಕುವೆಂಪು ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ 'ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ' 'ಅಲಂಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ಗಳನ್ನು ಹೇರಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಭರತ; ಅಭಿನವಗುಪ್ತ; ಶ್ರೀಶಂಕುಕ ಹೇಳಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕುವೆಂಪು ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅದರೆ ಮೂಲಕವೇ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಮತ್ತು ಓದುವ ಕ್ರಮಗಳು ರಸಸಿದ್ಧಾಂತದ ಆನ್ವಯಿಕತೆ. ಇದರಿಂದ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹೊಸ ರೂಪ ದೊರೆಯಿತು ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವಾಗ ಕುವೆಂಪು 'ಉಪಮಾಲೋಲ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಕುವೆಂಪು 'ಭವ್ಯತಾಮಿಮಾಂಸೆ'ಯ ಕುರಿತು ಬರೆಯುವಾಗ ಅವರು ಎ.ಸಿ. ಬ್ರಾಡ್ಲೆಯವರನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಪ್ರಾಯ್ಡ್ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಐ. ಎ. ರಿಚರ್ಡ್‌ನ ವಾದಗಳನ್ನೂ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವವು ರೂಪಿಸಿದ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪು ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕುವೆಂಪುಗೆ 'ಅದ್ವೈತ'ದ ಬಗ್ಗೆ ವಿರೋಧವಿಲ್ಲ. ರಾಮಕೃಷ್ಣಪರಮಹಂಸ, ವಿವೇಕಾನಂದರ ಮೂಲಕ ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಅದು, ಸನಾತನವಾದುದು. ವಸಾಹತು ಪ್ರಭುತ್ವದ ವಿರುದ್ಧದ ಪರಿಕರವಾಗಿ ಸನಾತನತೆಯು ಕುವೆಂಪುಗೆ ಮುಖ್ಯ. 'ಸನಾತನ'ಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುವ ಸನಾತನವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ಥಳವಿದೆ. ಬಹುದೊಡ್ಡ ಪರಂಪರೆಯಿದೆ. ಅದರ "ಸನಾತನ"ವೆನ್ನುವುದು ಅನೇಕ ರೀತಿಯ 'ಅನ್ವಯಗಳಿಗೆ' ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಆನ್ವಯಿಕತೆಗಳಿಗೆ ವಿವಿಧ ಧೋರಣೆಗಳಿವೆ. ವಿವೇಕಾನಂದರು ಸನಾತನತೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಕ್ರಮ ಗಾಂಧಿ ಸನಾತನತೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನ.

ನಾವು ಈಗ ಮಾತಾಡುತ್ತಿತುವ ವಸಾಹತು ಜ್ಞಾನ ಪಂಪರೆ ಮತ್ತು ವಸಾಹತು ಕಾಲದ ಅಧಿಕಾರದ ಸ್ವರೂಪವು ಅಷ್ಟು ಸರಳವಲ್ಲ. ಇದರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಬೀರಿವೆ. ಆದರೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದ ಜ್ಞಾನರೂಪ ಮತ್ತು ಅದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಂಡ ಅಧಿಕಾರದ ರೂಪವು ಒಂದು ಮಾದರಿಯದು ಅಲ್ಲ; ವಸಾಹತು ಯುಗದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ರೂಪಗಳು ಸ್ಥಾಪನೆಗೊಂಡವು. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಒಂದು. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ನಿರೂಪಣೆಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾದವು. ಯುರೋಪಿನ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಭಾರತೀಯ ಶಾಲಾಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ "ಪಾಠಗಳು" ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು, ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನರೂಪಗಳು ಹಿಂಬಾಗಿಲಿನಿಂದ ಬಂದವು, ವಸಾಹತು ಪೂರ್ವದ ಭಾರತೀಯ ಅನೇಕ

ರೀತಿಯ ಜ್ಞಾನಮಾದರಿಗಳು ಸಾಂಸ್ಥಿಕರೂಪಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳಿದ್ದವು. ಕೌಶಲಗಳು ಕೂಡಾ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಚಪ್ಪಲಿಯನ್ನು ಹೊಲಿಯುವುದು; ಮರಗೆಲಸ; ಕಟ್ಟಡಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ; ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಲಿಕೆ – ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳಿದ್ದವು. ವೇದಗಳನ್ನು ಕಲಿತವರು ವೈದಿಕರು, ಅವರ ಕೆಲಸ ವೇದ ಪಠಣ. ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಓದಿದವರು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು–ಇವರ ಕೆಲಸ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು, ಅರ್ಚಕರು ಅರ್ಚನೆ ಮಾಡುವುದು, ವ್ಯಾಕರಣ; ಅಲಂಕಾರ; ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ; ನ್ಯಾಯಸೂತ್ರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳಿದ್ದವು ಆದರೆ ವಸಾಹತು ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಇವು ಯಾವುದೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ – ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸೆ. ವಸಾಹತುಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಗಳು ಕೂಡಾ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಗುರಿಯಾದವು. ಅದರ ನಿರೂಪಣೆ; ವ್ಯಾಖ್ಯೆ; ಅದರ ಚಿತ್ರಗಳು ಭಿನ್ನವಾದವು, ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಹಾಗೂ ಅಧಿಕಾರದ ಕೇಂದ್ರಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು: ಬಿ. ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದರು. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ನಾಟಕದ ಮೂಲಪ್ರೇರಣೆಯು ಗ್ರೀಕನ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಸೋಫೋಕ್ಲಿಸನ 'ಅಯಾಸ್' ನಾಟಕವು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ರೂಪಾಂತರವಾಯಿತು. ನಮ್ಮ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ನಮಗೆ 'ದುರಂತನಾಟಕ'ವೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಿರಲಿಲ್ಲ, ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಬಂದ ದುರಂತ ನಾಟಕವು ಗ್ರೀಕ್ ಭವ್ಯನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದಿರುವುದು. ದುರಂತವು ಏನು ಮಾಡುತ್ತದೆ? ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ದುರಂತನಾಟಕವೆಂದರೆ ಭಾವದ ತೀವ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ದುರಂತ ನಾಟಕವು ನಮಗೆ ಆಮದಾದ ಪ್ರಕಾರ. ಶ್ರೀಯವರ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ನಮ್ಮ ಪುರಾಣದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿನ ಚಿರಂಜೀವಿ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. ಅವನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಗದಾಯುದ್ಧದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವೈಶಂಪಾಯನ ಸರೋವರದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ ಕೌರವನಿಗೆ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: 'ಪಾಂಡವರ ತಲೆಯನ್ನು ಕಡಿದು ತರುತ್ತೇನೆ;' ಆದರೆ ಶ್ರೀಯರ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಭ್ರಮಿತನಾದ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇದು ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯ ಹೊಸ ನಿರೂಪಣೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಉಗಮವಿದು. ಎರಡನೆಯದು ಇದು ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಜ್ಞಾನರೂಪವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಮಾದರಿಯೂ ಹೌದು, ಇಲ್ಲಿಯೇ ಈವೊತ್ತಿಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ ಯವರ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮಿಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು ಇದು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿರೂಪಣೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮಿಶನರಿಗಳು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಶಾಲೆಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಿಸಿದ ಪಾಠ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಹೊಸ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂವಾದವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದವು. ಅದರ ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ತೀ. ನಂ. ಶ್ರೀ. ಯವರ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸೆ' ಕುವೆಂಪು

ಅದರ 'ರಸೋ ವೈ ಸಃ 'ದ್ರೌಪದಿಯ ಶ್ರೀಮುಡಿ' ಮುಂತಾದ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಟ್ಟುವಿಕೆಯ ಭಾಗವಾಗಿವೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಇಂಥ ಲೇಖನಗಳು ವಸಾಹತು ಪ್ರಭುತ್ವ , ಅದು ರೂಪಿಸಿದ ಕಲಿಕೆಯ ರೂಪಗಳಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಅದೇರೀತಿ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್'ನಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಕೂಡಾ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲೊಂದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವಿದೆ; ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಹಿಂದಿನ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಅದರ ಅನಂತರ ರೂಪುಗೊಂಡ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಮಿಮಾಂಸೆಗೂ ಬಹಳ ಭಿನ್ನತೆಗಳಿವೆ. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗ ಮತ್ತು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿತ್ತು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಹಿಂದಿನ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೇಲೆ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಟೀನ್ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರದ ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಕೀರ್ಣರೂಪವಿದೆ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಮಿಮಾಂಸಕರಿಗೆ ಪ್ರತಿಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳ ಮೇಲೂ ಉಂಟಾಯಿತು, ಬಿ. ಎಂ. ಶ್ರೀಯವರು ಮಾಡಿರುವ ಅನೇಕ ಭಾಷಣಗಳು ಮತ್ತು ಬರಹಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವು ಪ್ರತಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಹಾಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂವಹನ ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವುಗಳು ನವಭಾರತೀಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಾ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಿವೆ: ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಪರಿಕರಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸೆಯೂ ಒಂದು ಇದು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸೆಯು ಆಧುನಿಕ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಕ್ರಮಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿವೆ:

ಒಂದು ರಂಗಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಇದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಸಾನಂದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಭರತ ಇದನ್ನು "ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ"ವೆಂದು ಕರೆದ. ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದರೆ ಅದು ವಿಧಿ–ವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯುವಾಗುವಂಥದ್ದು, ಕೂಡಾ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯುವಾಗುವಂತೆ ಪುನರ್ ರೂಪಿಸಿದ್ದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತ. ಮೂಲತಃ ಕಾಶ್ಮೀರಿಶೈವ ಪಂಥಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮೂಲ ತಳಹದಿಯಿರುವುದು ಸಾಂಖ್ಯತತ್ವದಲ್ಲಿ. ಸಾಂಖ್ಯವು ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಶಿವನನ್ನು ಏಕೀಭವಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡುತ್ತದೆ. ಕಾಶ್ಮೀರಶೈವ ಪಂಥವು ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತ್ತು. ಶಾಕ್ತೋಪಾಯದ ಮಂತ್ರ ಶಿವತತ್ವರೂಪಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಹಿನ್ನಲೆಯಿದೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ರಸತತ್ವವು "ಆತ್ಮ" ಸಂಬಂಧಿತವಾದುದು. ಮತ್ತು ರಸವಾಹಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಕಲೆಯು ಆತ್ಮಾನಂದದಲ್ಲಿ ನಿರಸನ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಅದು ಏಕೀಭಾವ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಮತ್ತು ಆನಂದವು ಅವನ

ಪ್ರಕಾರ ಲೌಕಿಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ 'ಆನಂದವು ಬ್ರಹ್ಮದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಏರುತ್ತದೆ. "ರಸವು ಸುಖ ದುಃಖಾತ್ಮಕ ಸುಖ ದುಃಖಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಬಾಹ್ಯ ವಿಷಯಗಳ ಸಮಗ್ರತೆಯೇ ಸಾಂಖ್ಯರು ಹೇಳುವಂತೆ ರಸವಾಗುತ್ತದೆ. (ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್. 1998. ಅಭಿನವಗುಪ್ತ, ಪು. 113.) ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಬಳಸಲಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಎರಡು ಮುಖಗಳು "ನಮ್ಮ" ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿತ್ತು. ಒಂದು ಆಧುನಿಕ ಯುರೋಪ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದ ಜ್ಞಾನರೂಪಗಳು ಇವು ಪ್ರಭುತ್ವದ ಚರ್ಚ್‌ಗಳ ನೈತಿಕನಿಲುವು; ಹಾಗೂ ವಿಜ್ಞಾನದ ಕಲಬೆರಕೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದವು. ಎರಡನೆಯದು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನುವುದು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು, ಸಾಮಾಜಿಕ "ಛಿದ್ರತೆ"ಯಿಂದಾಗಿ ಉಂಟಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬಗೆ ಹರಿಸುವುದು ಪರ್ಯಾಯ ಜ್ಞಾನ ಕ್ರಮಗಳು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಲೇಖಕರು ಇದನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕಾಯಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ರೊಮಾಂಟಿಕರಿಗೆ ಇದ್ದ ಉದಾರತೆ; ಹೃದಯ ಪರಿಶುದ್ಧತೆ; ಆತ್ಮ ಕೇಂದ್ರಿತ ನಿಲುವುಗಳು ಕೈಗಾರೀಕರಣ; ವೈಜ್ಞಾನಿಕರಣಗಳ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿದ್ದವು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಮಣ್ಣು; ನಿಸರ್ಗ; ಪ್ರೇಮ, ಹೃದಯದ ಪರಿಶುದ್ಧತೆಗಳು; ಮಾನವ ಸಂಬಂಧಗಳು; ವಿಚಾರವಾದ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ-ವಸಾಹತು ಕಾಲದ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ನಿಲುವುಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ವಸಾಹತುಕಾಲದ "ಪ್ರತಿರೋಧ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ"ಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಭಾರತೀಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಜೊತೆಗಿನ ಅನುಸಂಧಾನ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತು ಆತ್ಮ-ಆನಂದದ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ವಸಾಹತು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇವು ತಮ್ಮ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡವು, ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ನಿಯಮ ಬದ್ಧ ಕ್ರಮಗಳು. ಹೀಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಅವುಗಳ ಧೋರಣೆ ಆದುದರಿಂದಲೇ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಕಾನೂನಿನ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯಿದೆ. ಹೇಸ್ಟಿಂಗ್ಸನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಪಂಡಿತರ ಬಗ್ಗೆ ಉಂಟಾದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನಾವು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ವಾರನ್ ಹೇಸ್ಟಿಂಗ್ಸ ಹಿಂದೂ ಕಾನೂನು, ಮುಸ್ಲಿಂ ಕಾನೂನುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ನೋಡಿದ. ಹಿಂದೂ ಕಾನೂನು ಮತ್ತು ಮುಸ್ಲಿಂ ಕಾನೂನುಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣವಷ್ಟೇ ಇದರ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ, ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಇದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಭಿನ್ನತೆಯ ರೂಪಿಸಿತು. ಹಿಂದೂಗಳು ನಾವು ಬೇರೆ ಮುಸ್ಲಿಮರು ಬೇರೆಯೆಂದು ಮಾತಾಡ ತೊಡಗಿದರು. ಅದರಂತೆ ಮುಸ್ಲಿಮರು ಕೂಡಾ. ಆದರೆ ಇದು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಕಾನೂನಿನ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಯಿತು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಅನಂತರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು: ಆಧುನಿಕತೆ; ನಾಗರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿ ಪರತೆ. ನಾವೀಗ ಪ್ರಗತಿಪರತೆ; ಆಧುನಿಕತೆ; ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಗಳ ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ.

ವಾರನ್ ಹೇಸ್ಟಿಂಗ್ಸ ಭಗವತ್‌ಗೀತೆಯ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಅನುವಾದ ಓದಿ ನೈತಿಕತೆಯ ಬೃಹತ್, ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಹುರೀತಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸಿದ್ದ. ಇದೇ ಭಗವದ್ಗೀತೆಯೆಂಬ ಪಠ್ಯವು ಮಹಾತ್ಮಾಗಾಂಧಿಗೆ ವರದಾನವಾಯಿತು ಎಂಬುದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತಾವಾದಿ ಆಂದೋಲನಕಾರರೂ ಕೂಡಾ ಭಗವದ್ಗೀತೆಯ ಸತ್ಯ; ಧರ್ಮ; ನ್ಯಾಯ; ಕರ್ಮ ತತ್ವಜ್ಞಾನಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು, ಇದರ ಪ್ರಭಾವ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಅನೇಕ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. 1784 ರಲ್ಲಿ ವಿಲಿಯಂ ಜೋನ್ಸ್, ವಾರನ್ ಹೇಸ್ಟಿಂಗ್ಸ್‌ಗೆ ಬರೆದ ಪ್ರಮುಖ ಸಾಲು ಹೀಗಿದೆ: “ಹಿಂದೂ ಪಂಡಿತರು ಅವರದೇ ಅನ್ನಬಹುದಾದ ಒಂದು ಕಾನೂನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.” ಈ ಮಾತು ಆಕಸ್ಮಿಕವಲ್ಲ, ಕರ್ನಲ್‌ಮೆಕೆಂಜಿ ಅವನ ಅನೇಕ ಸಮಯಗಳನ್ನು ಭಾರತದಲ್ಲಿನ ಕೈಫಿಯತ್ತುಗಳು; ಚಿತ್ರಗಳು, ಕರಕುಶಲ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಬರೆದಿಟ್ಟ, ಅವನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಅನೇಕ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಸ್ಥಳೀಯ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮೂಲಕ ಪಡೆದು ಕೊಂಡವುಗಳು, ಈಗ ನೋಡಿದರೆ ಅವುಗಳು ವಸಾಹತು ಆಡಳಿತದ ಸಂಕಥನದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಸ್ಥಳೀಯ ಮಾಹಿತಿದಾರರು ನೀಡಿರುವ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಆಯಾ ಮಾಹಿತಿದಾರರ ಜ್ಞಾನರೂಪ ಮತ್ತು ಅನುಭವ ರೂಪಗಳೂ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಶೆಲ್ಡನ್‌ಪೊಲಾಕ್ ಅವರು ಕೂಡಾ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಸ್ಥಳೀಯ ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಗಳ ಒಂದು ವಿಧಾನವನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಆರ್ಯ – ಅನಾರ್ಯ ಆರ್ಯ – ದ್ರಾವಿಡ; ಈ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳು ಕೂಡಾ ನಾಗರಿಕ–ಅನಾಗರಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ “ದಸ್ಯು” ಗಳೆಂದರೆ ಅನಾಗರಿಕರೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ದಸ್ಯುಗಳೆಂದರೆ ದಾಸಿಯ ಪುತ್ರರು ಎಂದಷ್ಟೇ ಅರ್ಥ. ಪೊಲಾಕ್ ಮುಂದುವರಿಸಿದ ರೂಪವೆಂದರೆ ಮಾರ್ಗ –ದೇಸಿ; ಸಂಸ್ಕೃತ – ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮಿಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ವಿಮಾಂಸೆಗಳ ವಿವರಣೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇನೆಂದರೆ ಹೇಗೆ ವಸಾಹತು ಮತ್ತು ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು ಎಂಬುದು ಮಾತ್ರ. ವಸಾಹತು ಮತ್ತು ವಸಾಹತೋತ್ತರದ ಎರಡು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ದ್ವಂದ್ವಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಇವು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ.

ಸೈದನ ವಿಚಾರಧಾರೆಯ ಕುರಿತು ಬರೆಯುತ್ತಾ ಏಜಾಜ್ ಅಹಮದ್ ಹೇಳುವ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಸೈದ್ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಉದಾರವಾದಿಯಂತೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಉದಾರತೆಗೆ ಇರುವ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಅವನ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿದೆ. ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಗುಣವಿದೆ. ಸಹಯೋಗದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಾತುರ್ಯವಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸೈದನ ಬರಹಗಳು ಆದರ್ಶೀಕರಣಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಸೈದ್ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ: “ಪೌರಾತ್ಯವಾದವನ್ನು ನಾವು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮಗಳು ಶಿಸ್ತು ಬದ್ಧವಾಗಲಾರದು” ಅವನ ವಾದವನ್ನೇ ಮುಂದುವರಿಸಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಂಡಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರವೊಂದಿದೆ.

ಫುಕೋನ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳು ಯುರೋಪಿನ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರದ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು. ಪರಿಶೀಲನೆಯನ್ನು ಮಾನದಂಡವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಫುಕೋ ಮತ್ತೊಂದು

ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದ. ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಅವನು ಸಂಕಥನಗಳನ್ನು ಮೊದಲೇ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡ ಹಾಗಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ವಿಚಾರವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಉಂಟಾದ ಹೊಸ ಪ್ರಭುತ್ವದ ರೂಪವನ್ನು ಅವನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಧುನಿಕಯುಗದ ಪ್ರಭುತ್ವವು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡವು. ಆಧುನಿಕತೆಯ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಾಂಸ್ಥಿಕರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡವು. ಆರ್ಥಿಕನೀತಿಯನ್ನು ಅದು ಒಂದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಷಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು (ಇದನ್ನು ಬಕ್ತಿನ್ ಕೂಡಾ ತನ್ನ ಡಯಾಜಿಕಲ್ ಇಮಾಜಿನೇಶನ್‌ನಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ) ಎರಡನೆಯದು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಬಗೆಗೆ ಯುರೋಪ್ ತಳೆದ ನಿಲುವು. ಆಧುನಿಕ ಆರ್ಥಿಕತೆಯು ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಪರವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಲುವು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಯಿತು. ಸೈದನ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಯುರೋಪ್ ಕೇಂದ್ರವು ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು.

ಗ್ರೀಕನ ದುರಂತ ನಾಟಕವು ಆಚರಣಾತ್ಮಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿತ್ತು ಅದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಯುರೋಪಿನ ಚಿಂತಕರು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರು. ಒಂದೆಡೆ ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬದಲಿಸಿದರು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಯುರೋಪಿನ ಪ್ರಭುತ್ವದ ವಸಾಹತು ನೀತಿಯು ರಾಜಕೀಯ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲಕ ಭಾರತೀಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿತು. ಈ ರೀತಿಯ ಪರಿವರ್ತನಾ ಶೀಲ ಚಾರಿತ್ರಿಕತೆಯು ಪೌರಾತ್ಯವಾದಿ ಸಂಕಥನಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಾಯಿತು. ಫುಕೋ ಹೇಳಿದಂತೆ ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಅಧಿಕಾರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಅಷ್ಟು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಸಂಕಥನಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ವಸಾಹತು ಪ್ರಭುತ್ವ ತನಗೆ ತಾನೇ ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಭಾಷ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯಿತು. 1978ರ ಅನಂತರ ಸೈದ್ ಫುಕೋನ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರಿತ ಚಿಂತನೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡು, ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ ಮುಖಾಂತರ ಮಾನವೀಯತೆಯವಾದವನ್ನು ತನ್ನ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸಿಕೊಂಡ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸೈದ್ ಪೌರಾತ್ಯವಾದಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಪಠ್ಯಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಯುರೋಪಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯ ಅನನ್ಯತೆಯು ಹೊಸ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಯಾಯಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಯುರೋಪಿನ ಅನನ್ಯತೆಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ (ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್‌ನ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ) ಪುನರ್ ಅನ್ವಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಇದನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಈ ಚಿಂತನೆಗಳ ಪರೋಕ್ಷ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆಯೂ ಆಗಿದೆ.

ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಯುರೋಪಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾರತದ ಕುರಿತು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಅಧ್ಯಯವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡರು. ಪೌರಾತ್ಯವಾದಿ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇದು ಹೊಸ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿತು. ಉದಾ: ಕಿಟ್ಟೆಲ್‌ಕೋಶ: ಮೆಕೆಂಜಿ ಕೈಫಿಯತ್ತು; ಇತ್ಯಾದಿ; ಪೌರಾತ್ಯವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ

ಪೂರಕವಾಯಿತು. ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮವು ಎಷ್ಟು ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂತೆಂದರೆ ಗ್ರಂಥಸಂಪಾದನೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಕ್ಷರ ಸರಿ ಯಾವ ಅಕ್ಷರ ತಪ್ಪು; ಯಾವುದು ಸ್ಖಾಲಿತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂದವು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ವಸಾಹತು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂಲರೂಪವೊಂದಿದೆ, ಅದನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳತೊಡಗಿದರು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಇರುವ ಮೂಲರೂಪವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ಬಹು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಹೇಳತೊಡಗಿದರು. ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಹೇಳಿರುವ 'ಹುಡುಕಾಟ' ಪಶ್ಚಿಮ ಕೇಂದ್ರಿತ ಚಿಂತನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಪೌರಾತ್ಯವಾದವು, 'ಪ್ರತಿಚರಿತ್ರೆಯು ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಹಾಗೂ ಪಶ್ಚಿಮದ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು' ಹೇಳಿತು. ಭೂತಕಾಲದ ಹುಡುಕಾಟ ಪೌರಾತ್ಯವಾದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯದ ಪರಿಕರವಾಯಿತು. ಯುರೋಪಿನ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿ ಪರತೆಯು ಕೇವಲ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಚಳುವಳಿಯ ಉಪುತ್ಪನ್ನವಲ್ಲ, ಇದರ ಮೇಲೆ ಗ್ರೀಕ್‌ನ ಅನುಕರಣವಾದದ ಪ್ರಭಾವವೂ ಇದೆ. ಅನುಕರಣೆಯ ತತ್ವದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಾಯಕನ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಸೇರಿದೆ. ಸೈದ್ ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸೈದ್ ಪೌರಾತ್ಯವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಾಗ ಅವನಿಗೆ ಪಶ್ಚಿಮದ ಅನುಕರಣೆಯ ಮಾದರಿಗಿಂತ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪ್ರತಿ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಉತ್ಸಾಹವಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಸೈದ್ "ಪ್ರತಿಜ್ಞಾನ" ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪೌರಾತ್ಯವಾದವು ಒಂದಡೆಗೆ ಪ್ರಾಚ್ಯದ ಕುರಿತು ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವದ ಸಂಕಥನದ ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು; ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಹುತ್ವವನ್ನು; ಉದಾರತೆಯನ್ನು ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ವಾದಮಂಡನೆಗಾಗಿ ಸಂವಾದಿತನವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಪೌರಾತ್ಯವಾದವು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವುದು ಉದಾರವಾದಿ ಮಾನವತಾವಾದವನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಸೈದ್ ಒಂದಡೆಯಿಂದ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಮಾನವತಾವಾದಿ ಮತ್ತೊಂದುಕಡೆಯಿಂದ ಫುಕೋನ ಸಂಕಥನ ಮಾದರಿಯ (ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರೇತರೆ ವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಕಥನಗಳು ಇದನ್ನೇ ಅಧಿಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು) ವಕ್ತಾರನಂತೆಯೂ ಮಾತಾನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸೈದ್ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ಪೌರಾತ್ಯವೆಂದರೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಂಕಥನ ಮಾತ್ರ. ಯುರೋಪಿಯನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ವಸಾಹತು ಯುಗದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತವನ್ನು ನೋಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಭಾರತವನ್ನು ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕುರಿತು ಮಾತಾಡಿತು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದೂಕುಗಳಿದ್ದವು ಮಿಲಿಟರಿ ಶಕ್ತಿಗಳಿದ್ದವು. ಬಂದೂಕು ಹಿಡಿಯಲು ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಅವರು ಕಲಿಸಿದರು" ಆಗಿನ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ಪರಿಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ಇಂಗ್ಲೀಷರ ಒಂದು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಬಂದೂಕು ಇತ್ತು. ಮತ್ತೊಂದು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಪುಸ್ತಕಗಳಿದ್ದವು. ಕಾರಂತರ 'ಮರಳಿಮಣ್ಣಿಗೆ' ರಾವ ಬಹದ್ದೂರರ 'ಗ್ರಾಮಾಯಣ' ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಯುರೋಪಿನ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ, ತಾತ್ವಿಕತೆ, ಪ್ರಗತಿಪರತೆಗಳು ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳ ಮೇಲೆಯೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು ಎಂಬುದನ್ನು

ಮರೆಯಬಾರದು. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಫುಕೋ ಪಶ್ಚಿಮದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅನೇಕ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳನ್ನು ಮನಗಂಡಿದ್ದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಫುಕೋ ಮಾನವೀಯತೆ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ: ಮಾನವೀಯತೆಯು ಮೂಲತಃ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ 'ಜ್ಞಾನ'ದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೆ? ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಫುಕೋ ಅಧಿಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಜ್ಞಾನದ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು (ಆರ್ಕ್ಯಾಯಲಾಜಿ ಆಫ್ ನಾಲೆಜ್) ಮಂಡಿಸಿದ್ದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜ್ಞಾನ; ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ನೀಲಿನಕ್ಷೆಯನ್ನು ಅವನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ (ರೂರಲ್‌ಟೈಪ್ ಆಫ್ ಇಂಟಲೆಕ್ಚುವಲ್)ನಗರಕೇಂದ್ರಿತ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ರೂಪಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ಓರಿಯಂಟಲಿಸಂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ಅದರ ಮೂಲಕ ಪಠ್ಯಗಳ ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿತು. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಏಕಕೇಂದ್ರಿತ ಚರಿತ್ರೆಯು ತನ್ನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿತು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಯುರೋಪಿನ ಅನನ್ಯತೆಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಗ್ರೀಕ್ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ. ಯುರೋಪಿನ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ. ಅದರಿಂದಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮವು ಪರಿವರ್ತಿತಗೊಂಡಿವೆ. ಓರಿಯಂಟಲಿಸಂ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ವಲಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಚಾರಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಫುಕೋನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಪೌರಾತ್ಯವಾದವು ಪ್ರಭುತ್ವ ವಿರೋಧಿ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಸೈದನ ಪ್ರಕಾರ ಯುರೋಪಿನ ಎಲ್ಲಾ ಜ್ಞಾನಪರಂಪರೆಗಳು ಮತ್ತು ಪೌರಾತ್ಯಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಗಳು ಬೇರೆ. ಯುರೋಪಿನ ನಿಜವಾದ ಜ್ಞಾನಪರಂಪರೆ; ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದವು. ಪೌರಾತ್ಯವಾದವು ಆಧುನಿಕ ಜ್ಞಾನ ಜಗತ್ತಿನ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಯುರೋಪಿನ ಜ್ಞಾನಪರಪಂರೆಯೇ ನಿಜವಾದುದು ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳ ಜ್ಞಾನಪರಂಪರೆ ಸತ್ಯವಾದುದಲ್ಲ ಎಂಬ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಪಂಡಿತರ ನಿಲುವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪೌರಾತ್ಯವಾದದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯು ಕುತೂಹಲದಾಯಕ.

ಸೈದ್‌ನ ಮಾತುಗಳು ಕುತೂಹಲದಾಯಕ. ಅವನು ಹೇಳುವಂತೆ ಯಾರು ಪೌರಾತ್ಯವಾದದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾಗಿದ್ದಾರೊ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಂತೆ; ಸಮಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಂತೆ; ಚರಿತ್ರೆಕಾರರಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಯುರೋಪ್ ಅಧ್ಯಯನದ ಶಿಸ್ತುಗಳೆಂದು ಕರೆಯಿತೋ ಅದನ್ನೇ ಸೈದ್ ಅನ್ವಯಿಸಿರುವುದು ಚಿಂತನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಪೌರಾತ್ಯವಾದವು ಕೂಡಾ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಅಧ್ಯಯನ ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿದೆ. ಅದು ಎರಡನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ: 'ಪಶ್ಚಿಮದ ನೀವು' ಹಾಗೂ "ಪೂರ್ವದ ನಾವು". ಅದು

ಪಶ್ಚಿಮದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ತಾತ್ವಿಕ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಅದರ ಮೂಲಕ ಪೌರಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಸಮೇತ ಪೌರಾತ್ಯವಾದವು ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂತೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯುರೋಪಿನ ಕಲ್ಪಿತ ಭೂರೇಖೆಯನ್ನು ಪೌರಾತ್ಯವಾದ ನಿರಾಕರಿಸಿ, ಯುರೋಪ್ ಹೆಚ್ಚು ಅಧಿಕೃತವೆಂಬ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ತಳ್ಳಿಹಾಕುತ್ತದೆ. ಯುರೋಪ್ ಈತನಕ "ವಸಾಹತುದೇಶಗಳು" ಅವುಗಳ ಬಲಹೀನತೆ ಅವುಗಳ ಅನಾಗರಿಕತೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆ ; ಜಾತೀಯತೆ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ನಿರಾಕರಿಸಿದ ವಾದಗಳನ್ನು ಪೌರಾತ್ಯವಾದವು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತದೆ. ಏಷ್ಯಾ ಎನ್ನುವುದು ಏನಿದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಚರಿತ್ರೆಯಿದೆ ಜ್ಞಾನರೂಪಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಪುನಃಕಟ್ಟಬೇಕು. ಎನ್ನುವುದು ಓರಿಯಿಂಟಲಿಸಂನ ಪ್ರಮುಖವಾದ ನಿಲುವು. ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕಿರುವ ಕಲ್ಪಿತರೇಖೆ ಮತ್ತು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಅನಂತರ ಅದು ರೂಪಿಸಿದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸ್ವಯಕೇಂದ್ರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಪೌರಾತ್ಯವಾದವು ನಿರಚನೆಗೊಳಿಸಿ; ಜ್ಞಾನಪರಂಪರೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪಂಥಾಹ್ವಾನವನ್ನು ಒಡ್ಡುತ್ತದೆ. ಯುರೋಪ್ ತನಗೆ ತಾನೇ ಭ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡ ಅಹಂಕಾರವನ್ನು ಅದರದೇ ಸೀಮಾರೇಖೆಗಳನ್ನು; ಅದರ ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಪೌರಾತ್ಯವಾದ ತಳ್ಳಿಹಾಕುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತು ಆಡಳಿತದಿಂದ ಏಷ್ಯಾ ಅನೇಕರನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡರು. ಯುರೋಪ್ ದಿಗ್ವಿಜಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತು. ಸೈದ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಯುರೋಪ್ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ; ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ವಚಿಸುವಲ್ಲಿ ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದೆ. ಆದರೆ ಸೈದ್ ಚರ್ಚಿಸುವ ಸಂಕಥನದ ಮಾದರಿಗಳು ಯುರೋಪಿನ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಅನಂತರದ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳಾಗಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪೌರಾತ್ಯವಾದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಯುರೋಪ್‌ನ ಮಧ್ಯಯುಗೀನ ಕಾಲದ (ಇಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಯುಗವೆಂದು ಅಧ್ಯಯನದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ) ಕಲ್ಪಿತ ಅಂಶಗಳು ಮತ್ತು ಪರಿಕರಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಓರಿಯಂಟಲಿಸಂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದೆ.

ಓರಿಯಂಟಲಿಸಂ ಯುರೋಪ್ ಕೇಂದ್ರಿತ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿತು. ಯುರೋಪ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ವಿಚಾರಧಾರೆಯೆಂದರೆ ಪೌರಾತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ ಒಂದು ವಿಷಯ ಅಥವಾ ಖಾಲಿಯಾದ ಜಾಗವಲ್ಲ ಅನೇಕ ಬ್ರಿಟೀಶ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಭಾರತವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದ ಕ್ರೂರ ಮೃಗಗಳಂತೆ ಬದುಕುವ ಸಮಾಜವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಬ್ರಿಟೀಶ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ನಿಗೂಢವಾದುದು ಭಾರತದ ಜಾತಿ; ಅದರ ನಿಯಾಮಾವಳಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರತೀಕಗಳು. ಯುರೋಪಿಯನ್ನರಿಗೆ ಭಾರತದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಹುಮುಖತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟವಾಯಿತು. ಕೆಲವು ಗವರ್ನರ್ ಜನರಲ್‌ಗಳಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಗುಪ್ತವಾದ ಒಂದು ಒಳಸ್ತರದಂತೆ ಅದು ಕಾಣಿಸಿತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಕಾನೂನು; ಶಿಕ್ಷಣ; ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವಾಗ ತುಂಬಾ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಉಂಟಾದವು. ಸೈದ್ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಅನೇಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವು ಬೌದ್ಧಿಕಸ್ತರದ ಚರ್ಚೆಯಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೈದ್‌ನ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳು ಒಂದು

ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದಂತಿಲ್ಲ. ಕೆಲವಡೆ ಸಾರ್ತ್ರೆಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ; ಕಮಿಟ್‌ಮೆಂಟ್‌ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವಡೆ ಡೆರಿಡಾನ "ಅನನ್ಯತೆ ಮತ್ತು ವ್ಯತ್ಯಾಸ"ಗಳ ಕುರಿತು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಸೈದನ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳು ಚಲನಶೀಲವಾದುದು, ಸೈದ್ ಮಾತಾಡುವ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಂಡವಾಳವಾದ; ಜಾಗತೀಕರಣ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೈದನ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳು "ಹೀಗೆಯೇ ಇದೆ"ಯೆಂದು ವಾದಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಸೈದನ ವಿಚಾರಧಾರೆಯಲ್ಲಿ ಬಂಡವಾಳವಾದದ ಪ್ರಭಾವ, ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಜಗತ್ತು; ಆಧುನಿಕತೆಯ ನಿರ್ವಚನಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಪಶ್ಚಿಮದ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಪರಿಕರಗಳೂ ಇವೆ.

ಪೌರಾತ್ಯವಾದದ ಪ್ರಮುಖ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಬಹುದು:

1. ಓರಿಯಂಟಲಿಸಂ ಅನ್ನುವುದು ಒಂದು ಆಲೋಚನೆಯ ಕ್ರಮದ ಶೈಲಿ. ಅದು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅದೇ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ತೌಲನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಭಾರತದ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಪೌರಾತ್ಯವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಚ್ಯ ತ/ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ; ದೇಶಿಯ ಪರದೇಶೀಯವೆಂಬಂಥ ಸರಳ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಕೂಡಾ ಇದೇ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಪೌರಾತ್ಯವಾದವು ರೂಪಿಸಿತು. ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನನ್ಯತೆಯು ತಾನೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಯೋಜನೆಗಳಿವೆ. ಅದು ತನ್ನನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಪೌರಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯೆನ್ನುವುದು ಇನ್ನೂ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಗುರಿಪಡಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ವಿಷಯ ಮಾತ್ರ.

ಪಶ್ಚಿಮದ ಯುರೋಪ್ ಅನ್ನುವುದು ಈಗ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಜಗತ್ತು ಅದರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ಬೇರೆ ವಸ್ತು ಬೇರೆ ಈ ಎರಡರ ನಡುವೆ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದರೆ 'ಯುರೋಪ್ ಬೇರೆ' 'ವಸಾಹತು ದೇಶದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರೂಪಗಳು ಬೇರೆ'. ಸೈದನ ಪ್ರಕಾರ ಯುರೋಪ್ ಅಂದರೆ ಒಂದು ಏಕಕೇಂದ್ರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿದ ದೇಶ. ಅದು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅದು ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ; ಲ್ಯಾಟಿನಿನಿಂದ; ಫ್ರೆಂಚ್‌ನಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದಗಳನ್ನು ತನ್ನದನ್ನಾಗಿಸಿತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ನಿಂದ ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸನ ತನಕ ಮುಂದುವರಿಸಿತು. ಉದಾ: ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸನ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ; ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಹುಟ್ಟಿರುವುದು ಹೀಗೆ. ರಿಚರ್ಡ್‌ಗೆ ಕವಿತೆಯು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಇರುವ ವಸ್ತು. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯೆಂದರೆ– ಪಶ್ಚಿಮದ ವಿಜ್ಞಾನ ಕೇಂದ್ರಿತ ಬುದ್ಧಿ; ನಾವು ಈವತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಇದೇ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ! ಪಶ್ಚಿಮದ ಯುರೋಪ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಬಹುದೊಡ್ಡ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು

ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದು ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಸೈದ್-ಪೌರಾತ್ಯವಾದವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಮತ್ತು ಗ್ರೀಕ್ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಆದರೆ ಸೈದನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದ ಸಂಗತಿಗಳಿವೆ:

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷರು ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದಾಗಲೂ ಅವರ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆಯಾಗಬಾರದು ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಿತ್ತು.

ಬ್ರಿಟೀಷರು ರೂಪಿಸಿದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯು ಈಗಾಗಲೇ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿತ್ತು. ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಅದರ ಅಗತ್ಯ ಎಷ್ಟಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅದು ಯೋಚಿಸಲು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. 1835ರಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಎಜುಕೇಶನ್ ಆ್ಯಕ್ಟ್ English Education Act of Governor ಜಾರಿಗೆ ಬಂತು. ಇದನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದವನು ವಿಲಿಯಂ ಬೆಂಟಿಂಕ್. ಇದನ್ನೇ ಮೆಕಾಲೆಯು ಅನುಸರಿಸಿದ. ಇದರ ಅಂತರಾಳದ ಮೂಲ ಸೂತ್ರವೆಂದರೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮೂಲಕ ಪಶ್ಚಿಮದ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಭಾರತದ ಮೇಲೆ ಹೇರುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲಿಕೆ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನದ ಬೋಧನೆ ಎರಡೂ ಇದ್ದವು. ಆದರೆ ಶಿಕ್ಷಣವು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಮೆಕಾಲೆಯನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಬೆಂಟಿಂಕ್ ಶಿಕ್ಷಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೃದು ಧೋರಣೆ ತಳೆದಿದ್ದ. (Soft).

ಈ ರೀತಿಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷರ ನಡೆ-ನುಡಿಯನ್ನು ಕಲಿಸುವುದು (ಒಚಿಟಿಟಿಜಢಿ). ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಓದುಗ ವರ್ಗವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು. ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಕಂಪೆನಿಗಳು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಜನರಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಜ್ಞಾನದ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವು. ಇದರಿಂದ ಶಿಕ್ಷಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮಿಷನರಿಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು.

1. ಲಂಡನ್ನಿನ ಮಿಷನರಿ ಸಂಘ – ಕ್ರಿ.ಶ. 1809
2. ವೆಸ್ಲಿಯನ್ ಮಿಷನ್ – ಕ್ರಿ.ಶ. 1818
3. ಬಾಸಿಲ್ ಮಿಷನ್ – ಕ್ರಿ.ಶ. 1833
4. ಅಮೇರಿಕಾದ ಇವಲೆಂಜಿಕಲ್ ಬಾಥಶನ್ ಮಿಷನ್ – ಕ್ರಿ.ಶ. 1842
5. ಎಸ್.ಪಿ.ಜಿ. ಮಿಷನ್ – ಕ್ರಿ.ಶ. 1842

(ಕೆ. ಸಂಪದ್ಗಿರಿರಾವ್, 1970, ಕರ್ಣಾಟಕದ ಪರಂಪರೆ, ಸಂಪುಟ-2, ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರೈಸ್ತಧರ್ಮ, ಪು. 283).

ಮುಸ್ಲಿಮರಿಗೆ ಮುಲ್ಲಾಗಳು ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅರೇಬಿಕ್ ಮತ್ತು ಉರ್ದುವಿನಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ವೈದಿಕರ ಶಿಕ್ಷಣ ಮಾಧ್ಯಮವು ಸಂಸ್ಕೃತ, ಆದರೆ ಉಳಿದ ಜಾತಿಯವರಿಗೆ ಈ ತರಹದ ಶಿಕ್ಷಣವು ಕಸುಬು ಆಧಾರಿತವಾದುದರಿಂದ ಆಯಾ ಜಾತಿಗಳ ಮಾತೃಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ

ಬೋಧನೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷರಿಗೆ ಇದು ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅವರು ಕಲಿಸುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು (Teaching Methodology). ಯಾವಾಗ ಮಿಶನರಿಗಳು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವೋ ಆಗ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯಿತು.

ಆದರೆ ಮಿಶನರಿಗಳು ತಾವು ಕಲಿಸುವ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಜಾತ್ಯಾತೀತವೆಂದು ಕರೆದವು. ಕಾರಂತರ 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ', ಕುವೆಂಪುರವರ 'ನೆನಪಿನ ದೋಣಿಯಲ್ಲಿ' ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಕುರಿತಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ನೆನಪಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಮಿಶನರಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡ 'ಜಾತ್ಯಾತೀತ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆ' ಉದಾರವಾದಿ ಮನೋಭಾವ, ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮಾನವತಾವಾದ (Liberal Humanist Attitude) ಮೂಲತಃ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಂಥವುಗಳು (ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Raymond Williams).

ಆಗಿನ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಬೈಬಲ್ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಪಠ್ಯ ಪುಸ್ತಕ. ಹಾಗೆಯೇ ನೀತಿ ಪಾಠ ಕೂಡಾ. ಇದನ್ನು ಕುವೆಂಪು ನೆನಪಿನ ದೋಣಿಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಜಾತ್ಯಾತೀತ' (ಖಿಜಭಿಣಚಿಟಡುಟ) ಅನ್ನುವುದು ತುಂಬಾ ಆಕರ್ಷಕವಾದ ಪದ. ಹಾಗೆಯೇ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಮಿಶನರಿಗಳ ಉದಾರವಾದಿ ಮಾನವತಾವಾದವು ಬಹಳ ಬೇಗನೆ ಅದರ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಗೌರಿ ವಿಶ್ವನಾಥನ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪೆನಿಯು ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಮಾದರಿಯ ಕಲಿಕೆಯ ಕ್ರಮದ ಯಶಸ್ಸು – ಅಪಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಭಾರತವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿತು (ಗೌರಿ ವಿಶ್ವನಾಥನ್, 1989, ಪು. 8). ಇದರೊಂದಿಗೆ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರೂಪಿಸಿದ ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಜ್ಞಾನಪರಂಪರೆಗೆ ಇದ್ದ ಆಗಾಧ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಭಾರತೀಯ ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ತಳಹದಿಯಿತ್ತು. ಅದು ವೈದಿಕವಿರಬಹುದು' ಅವೈದಿಕವಿರಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೊಂದು ಜೀವನದ ದರ್ಶನವಿತ್ತು. ಭೌತಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಅದು ರೂಪುಗೊಂಡಿತ್ತು. ಆದರೆ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಮಾದರಿಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದ ಹಿಂದಿರುವ ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿತ್ತು. ಮುಂದುವರಿದು ಜ್ಞಾನ, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆ, ಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಚರ್ಚುಗಳು ಒಂದೆಡೆಯಾದವು. ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿನ ಪರಮೋಚ್ಚ ಅಧಿಕಾರವು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಡುಗತೊಡಗಿತು. ಅದರಿಂದಾಗಿ ಚರ್ಚು ಮತ್ತು ಪ್ರಭುತ್ವ (State Power) ಎರಡೂ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಕೈಯಿರಿಸಿದವು. ಭಾರತಕ್ಕೆ ಮಿಶನರಿಗಳ ಆಗಮನಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಇದೂ ಕೂಡ ಒಂದು ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು. ಒಂದು ರಾಜ್ಯಾಂಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಕಾನೂನು ತಿಳಿಯದ ಮನುಷ್ಯ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ತನ್ನ ವರ್ಚಸ್ಸನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ನೈತಿಕ ಕಾನೂನಿನ ಅರಿವು ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯ. ಈ ಮೂಲಕ ವಸಾಹತುಕಾಲದ ಶಿಕ್ಷಣವು

ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು. ಆದರೆ ಇದರೊಂದಿಗೆ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಯ ಅರಿವು ಮೂಡಿತು ಎಂಬುದು ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಉದಾ : ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಉಪ ಉತ್ಪಾದನೆಯಾದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಉದಾರವಾದಿ ಮನೋಭಾವ, ಪ್ರಗತಿಪರತೆ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ನ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಬಂತು. ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅದು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿತು.

1813ರಲ್ಲಿ ಜಾರಿಗೆ ಬಂದ ಚಾರ್ಟರ್ ಆ್ಯಕ್ಟ್‌ನ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ನೈತಿಕ ಪುನರುತ್ಥಾನ. ಇದರ ಉದ್ದೇಶ–ದೇಶೀ ಜನರನ್ನು ಪೌರರನ್ನಾಗಿಸುವುದು. ಪಶ್ಚಿಮದ ಪೌರತ್ವದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಇದರ ಹಿಂದೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. 1774–1785 ವಾರೆನ್ ಹೇಸ್ಟಿಂಗ್ಸ್ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಮಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ವಿಧಾನದಿಂದ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿಧಾನವು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದುದು ಎಂದು ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಸೈದ್ ಹೇಳಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಸರಿಸುಮಾರು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ 'ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಜ್ಞಾನ'ದ ಮೂಲಕ ಭಾರತೀಯ ಜನರ ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಯಿತು. ವಾರನ್ ಹೇಸ್ಟಿಂಗ್ಸ್ ಸಿವಿಲ್ ಸರ್ವಿಸ್ ಮತ್ತು ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಜ್ಞಾನದ ಅಥವಾ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಇವುಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯ. 1830ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಲಿಕೆಗಳು ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. 1835ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಟಿಂಕ್ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಎಜುಕೇಶನ್ ಆ್ಯಕ್ಟ್ ತಂದ. ಅದೇ ವರ್ಷ ಬಂದ ಮೆಕಾಲೆಯು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : 'ಭಾರತದ ಯುವಕರು ಸೆಮಿನಾರ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷನ್ನು ಸುಲಲಿತವಾಗಿ ಮಾತಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಸೋಲುತ್ತಾರೆ ಎಂದರೆ ಅವರ ಸಮಯ ಮೂರು ಭಾಷೆಯ ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ'. ಮೆಕಾಲೆಯ ಸಲಹೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬೋಧನಾ ಮಾಧ್ಯಮವಾಯಿತು. 1852ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಚರ್ಚ್‌ಸ್ಕೂಲ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಬರಹಗಾರರ ಕೃತಿಗಳು ಪಠ್ಯ ಪುಸ್ತಕಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಮಿಶನರಿ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಠ್ಯಗಳು ಮತ್ತೊಂದೆಡೆಯಿಂದ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಪಠ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ಬೋಧಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ (1860ರ ವೇಳೆಗೆ) ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಧ್ರುವಗಳಿದ್ದವು. ಒಂದು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗಳ ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವುದು. ಇದು ಮೇಲು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೀಸಲು. ಕೆಳವರ್ಗಕ್ಕೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು.

ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೂ ಮಿಶನರಿಗಳು ಇದನ್ನೇ ಅನ್ವಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಅವು ಕಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನೈತಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಆವರಣವನ್ನು ಬಿಟ್ಟವುಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಮತ್ತು ಅವಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆವರಣ ಬೇಕಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ಸಂದರ್ಭ ಬದಲಾದವು. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಶಿಕ್ಷಣವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ

ಹೊಸದೊಂದು ವರ್ಗವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಮಿಶನರಿಗಳು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು.

ಒಂದು : ಅದು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ವಿಜ್ಞಾನ, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ, ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮತ್ತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡುವ ಹಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದ್ದವು.

ಎರಡನೆಯದು : ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯಾನಿಟಿಗೆ ಇರುವ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಅವು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವ ಹಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಮಿಶನರಿಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿಯೇ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ತಮ್ಮ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬಿಡದೆ ಎರಡರ ಸಾಮರಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದವು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಮಿಶನರಿಗಳು ಭಾರತದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಯ ನಡುವೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದವು. 1792ರಲ್ಲಿ ಚಾರ್ಲ್ಸ್‌ಗ್ರಾಂಟ್ ಭಾರತದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿ, ಮೂರ್ತಿ ಪೂಜೆ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಖಂಡನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಜಾತಿಯಿಂದ ಕ್ರಿಮಿನಲ್ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಭಾರತದಲ್ಲಿರುವ ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ಶ್ರೇಣೀಕರಣವು ಆರೋಗ್ಯಕರ ಸಮಾಜ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿಲ್ಲ (Observations on the State or Society among the Asiatic Subjects of Great Britain ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ). ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಂಟ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು:

1. ಒಂದು ಅಧಿಕಾರ – ಒಂದೇ ಮನಸ್ಸು
2. ಪಶ್ಚಿಮದ ಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಗಳಿಂದ ದೇಶೀಯ ಜನರನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಬಹುದು

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾದ ಭಾರತೀಯರು ಭಾರತದ ಐತಿಹ್ಯ, ಪುರಾಣಗಳು, ಮಾನವಾತೀತ ಶಕ್ತಿಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅನುಮಾನದಿಂದ ನೋಡಿದರು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಅನೇಕ ಬರಹಗಳು ಬಂದಿವೆ.

ಮಿಶನರಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವು. ಧಾರ್ಮಿಕ ಪಾವಿತ್ರ್ಯ, ಎರಡನೆಯದು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯಾನಿಟಿಗೆ ಇರುವ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆ, ಕುವೆಂಪು ಮತ್ತು ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾದ್ರಿಗಳು ಹೇಳುವುದು ಇದನ್ನೇ.

ಮಿಶನರಿಗಳು ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಜವಾದ ಪಾತ್ರವೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಅದರ ಒಂದು ಸಂಕೇತ ಕಿಟ್ಟೆಲ್ ಕೋಶ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಯುವ ಜನರ ನೈತಿಕತೆಯು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಬಹುದು ಎಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ವಿಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹಿಂದೂ ಆರಾಧನಾ ಪದ್ಧತಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯಾಯಿತು. ಇದರ ಮೂಲಕ

ಹೇಳಬೇಕಾದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ – ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಎನ್ನುವುದು ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು. ಅದು ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸಿರುವುದು.

ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಡಫನ ಪ್ರಕಾರ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನ ಎನ್ನುವುದು ಜಾತ್ಯಾತೀತವಾಗಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಅವನು 'ಜಾತ್ಯಾತೀತ' ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಈ ಪದವನ್ನು ಅವನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮವು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿತು. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಶಿಕ್ಷಣವು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು.

1. ಪಶ್ಚಿಮದ ನಾಗರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಭಾರತಕ್ಕೂ ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಶಿಕ್ಷಣ ಸಾಧನವಾಯಿತು.

2. ಯಾವುದನ್ನು ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಸಮಾಜವು ಧರ್ಮಾತೀತ (Secularism) ಎಂದು ಕರೆಯಿತೋ ಅದನ್ನು ಭಾರತದ ಮೇಲೂ ಹೇರಲಾಯಿತು.

3. ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂರಚನೆ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಸಂರಚನೆಯ ನಡುವೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವಾದವೊಂದು ರೂಪುಗೊಂಡಿತು.

4. ಹೊಸದಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಹೊಸದೊಂದು ಪ್ರಜ್ಞಾವಲಯ ರಚನೆಗೊಂಡು ಭಾರತೀಯ ಹಳೆಯ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಮರು ಪರಿಶೀಲನೆ ನಡೆಸಿತು.

5. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗುಣ ಧರ್ಮಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

6. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರ ಗುಂಪು, ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರ ಗುಂಪು ಎಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಉಂಟಾದವು.

7. ಶಿಕ್ಷಣವು ವಿನಯ, ನ್ಯಾಯವಂತಿಕೆ, ನಾಗರಿಕತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕಲಿತವರು ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟರು.

8. ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷ್ಯ ಇರುವುದು – ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಹೇಗೆ ವರ್ತಿಸಬೇಕೆಂದು ತರಬೇತು ನೀಡುವಲ್ಲಿ. ಯುರೋಪಿಯನ್ ಮೂಲದ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಿಂದ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸುಶೀಕ್ಷಿತರು ತಮ್ಮ ವೇಷಭೂಷಣ ಸಮೇತ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಂಡರು.

9. ವಸಾಹತು ಕಾಲದ ಪಠ್ಯ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಕರಣ, ಚರಿತ್ರೆ, ಕಾನೂನು, ಕಾವ್ಯ, ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನೀತಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಕಲಿಸಲಾಯಿತು. ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ಕಲಿಸುವುದೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಕಲಿಸುವುದು. ಇದು ಭಾಷೆಗೆ ಇರುವ ವಿವಿಧತೆಗಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಗ್ರಾಮರ್ ಕಲಿಕೆಯು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಂದು ನಿಯಮದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ಕಲಿಸಲಾಯಿತು.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವಸಾಹತು ಶಿಕ್ಷಣವು ಯಾಕೆ ಹೀಗಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಭಾರೀ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಶಿಕ್ಷಣವು ಅಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಲು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಅಲ್ಲಿನ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಣಾಮಗಳು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ಮೌಲ್ಯವು ಬೇಕೆನ್ನುವ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ.

ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣವು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಗಣಿತ, ಜಿಯೊಗ್ರಫಿ, ಆಧುನಿಕ ಭಾಷಾ ವಿಜ್ಞಾನ, ಭೌತಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಗಳನ್ನು ಕಲಿಸಲಾಯಿತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ತಳಹದಿಯು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ನೋಡಲಾಯಿತು. ಆದರೂ ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಹಳೆಯ ಶಾಲೆಗಳು, ಹಳೆಯ ಪಠ್ಯ ಕ್ರಮಗಳನ್ನೇ ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನವೀನ ಉದ್ಯೋಗಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದವು. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡಲಾಯಿತು. ವಿಜ್ಞಾನ, ಇಂಜಿನಿಯರಿಂಗ್, ಕಲೆ, ಕಾನೂನು, ವೈದ್ಯಕೀಯ ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ವ್ಯವಹಾರ–ಉದ್ದಿಮೆಗಳು ತುಂಬಾ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಶಿಕ್ಷಣವು ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ಷೇತ್ರವು ಕೂಡಾ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಯಿತು. ಕೈಗಾರಿಕೀಕರಣ ರೂಪಿಸಿದ ಅಪಾರ ಉದ್ಯೋಗದ ಅವಕಾಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು.

ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಶಿಕ್ಷಣವು ಆಗ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡಿದ್ದ ಹೊಸ ಕಾರ್ಮಿಕ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಉದಾರವಾದಿ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀತಿಯು ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಅದು ಹೊಸ ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಲು ಯತ್ನಿಸಿತು. ಇಡಿಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯು ಉದ್ಯೋಗವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಉದ್ಯೋಗದ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿತವಾಯಿತು. ಸುಶಿಕ್ಷಿತ, ಸರ್ಕಾರಿ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿರುವವನು, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಉದ್ದಿಮೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವವನು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ತನ್ನ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳೆಲ್ಲಾ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸೇವೆಗೆ ಮುಡಿಪಾಗಿರುವಂಥವುಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರ ಮನೋಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೂರುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಒಂದು ಅಸ್ತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸರಕಾರವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನ ಅವಕಾಶಗಳು ಇರಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತು. ಇದರ ಪರೋಕ್ಷ ಪರಿಣಾಮಗಳು ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳ ಮೇಲೂ ಆಯಿತು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯಿರುವುದು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಗತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದ ಶಿಕ್ಷಣ ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡುವುದು ಸಮಯದ

ದುರುಪಯೋಗವೆಂದು ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಭಾವಿಸಿದವು. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಕೂಡಾ ವಸಾಹತು ಶಿಕ್ಷಣ ನೀತಿಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದೆ.

ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಆಗ ಬಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಬುದ್ಧಿ ಶಕ್ತಿ ಮಾಪನ (IQ ಪ್ರಶ್ನೆ). ಇದು ಉದ್ಯೋಗದ ಮಾಪಕವೂ ಹೌದು.

ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ತರಬೇತಿ ಕೂಡಾ ನೀಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಡಹುಡುಗರು ಅವರ ವರ ಅದೃಷ್ಟದ ಮೇಲೆ ಅವಕಾಶ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಸೈದ್ ಹೇಳುವಂತೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವದ ಅನಂತರ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತ–ಆಧುನಿಕ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಅನುಭವಗಳು ಸರ್ವೇ ಸಾಮಾನ್ಯ ಒಂದೇ ಎಂಬಂತಾಯಿತು (Said, 1993, p. XXIV).

ಸುದೀಪ್ತ ಕವಿರಾಜ್ ಆ ಕಾಲದ ಶಿಕ್ಷಣದ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ : ಪಶ್ಚಿಮದ ಶಿಕ್ಷಣ ಅನ್ನುವುದು ಅನೇಕ ವೈರುಧ್ಯದ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು (ಸುದೀಪ್ತ ಕವಿರಾಜ್, 1995, ಪು. 116).

"ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದ ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ವಲಯವು ಅಖಿಲ ಭಾರತ ವಲಯಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿತು. ಇದು ವಸಾಹತು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಉಚ್ಚ ವರ್ಗದವರು ಮತ್ತು ಮಧ್ಯ ವರ್ಗದವರು ವಸಾಹತು ಆಡಳಿತ, ಕಾನೂನು, ವ್ಯವಹಾರ ನೀತಿ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯ ಕಲಿಕೆ, ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮ, ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಉಪನ್ಯಾಸಕ ವೃತ್ತಿಗೆ ತೊಡಗಿದರು. ಈ ಮೂಲಕ ಬ್ರಿಟೀಶ್ ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದರು" (ಏಜಾಜ್ ಅಹಮದ್, 1999, In Theory, p. 76)

♦

ಅಧ್ಯಾಯ 10

ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಇರುವ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಅಧಿಕೃತ ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಯಾವುದೇ ಮಾನಂದಂಡದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೂ ನಮಗೆ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕವಾದ ಗುಣವು ಇರಬೇಕು ಎಂದು ಬಯಸುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯದ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವು ಇದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ನಾವು ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಸುಂದರವಾದ ಒಂದು ಚಪ್ಪಲಿ, ಸುಂದರವಾದ ಅಂಗಿ, ಸುಂದರವಾದ ಮನೆ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವೂ ಇದೆ. ನಾವು ಇಷ್ಟ ಪಟ್ಟರೂ ಅದನ್ನು ನಾವು ಇಷ್ಟ ಪಡದೇ ಇದ್ದರೂ ನಮಗೆ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ನೀತಿಯು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಅಥವಾ ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತಿಕೆಯು ಮುಖ್ಯವೇ ಅಥವಾ ಇದರಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನವು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೇ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇದ್ದೇ ಇವೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ವಿಚಾರವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಯಾರೇ ಆಗಲಿ ಬರೆಯುವುದು, ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹೇಳುವುದು, ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಮುಂತಾದ ವಿಚಾರಗಳು ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಇರುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯನು ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಅನೇಕವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಶುದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದು. ತೋಟದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕೈಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಕೋಮಲವಾಗಿ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿ ಅವನ ಅಂಗೈಯು ಗಡುಸಾಗಿ

ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಕೋಮಲವಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅರ್ಥವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಜನ್ನನ ಯಶೋಧರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು: ಪೊಲ್ಲಮೆಯ ಲೇಸು ನಲ್ಲರ ಮೈಯೊಳ್ .ಇದರ ಜೊಇತೆಗೆ ಯಾವಯದನ್ನು ನಾವು ನೈತಿಕ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಒಂದು ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಶ್ರೇಣೀಕರಣಗಳು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು ಇವೆ. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ಬೇರೆ ಥರ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಗಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ವಾಸ್ತವಗಳು ನಮಗೆ ಈವತ್ತು ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಅತ್ಯಂತ ಮೇಲಿನ ವರ್ಗವು ಸುಖ ಮತ್ತು ಆನಂದವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಬೇರೆ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ತೀರ ಕೆಳವರ್ಗವು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾದ ವಿಚಾರ. ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುವುದು ತನ್ನ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಮಾತ್ರವೇ. ಒಂದು ವರ್ಗವು ಕೆಲವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಮಾನ್ಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನುಭವವು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲವನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನುಭವ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಆನ್ವಯಿಕವಾದ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಇರುವಂತೆ ಹೇರಲಾಗುತ್ತದೆ.ಇದರ ಮೆಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುವುದು ಪಠ್ಯ ಕ್ರಮಗಳು. ಆದರೆ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಕೇಳಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು: ಯಾವುದನ್ನು ಪಠ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತವೆಯೋ ಸ್ಥಾನಾಂತರ ಮಾಡಿದರೆ ಏನಾಗುತ್ತದೆ? ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಂಶಗಳು ಕುಗ್ಗುತ್ತವೆಯೇ ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಹಾಗೆ ಆಗುವ ಯಾವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಒಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲ.

10.1 ಕಾವ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ಥಾನಾಂತರಗಳು

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದು ಯಾವುದು ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಚೆನ್ನಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕವನ್ನು ನಮಗೆ ಹೇರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಮಗೆ ಹೇರಲಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೆಲವು ಅಧಿಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾನ್ಯತೆಯು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಸಿಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದರ ಚಹರೆಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಮಾನ್ಯತೆಯು ಇಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವುದು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ನಾವು ಕೆಲವನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಳತೆ ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸುಶಿಕ್ಷಿತವಾದ

ವಲಯವು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಒಂದು ವರ್ಗವು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಿದರೆ ಅದರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗೋಲಿಯನ್ನು ನಾವು ಚಿತ್ರದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುವುದಿಲ್ಲ;. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಪಥ್ಯ ಎಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಈವತ್ತು ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈವತ್ತು ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಕಲಿಸುವಾಗ ಅದರ ಸಾರವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ವಿನ್ಯಾಸವು ಮುಂದೆ ಬರುವುದು ಹಾಗೆ. ವಾಸ್ತವಾಗಿ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಅನೇಕರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ಸಂವಹನವನ್ನು ಅನೇಕರು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ತಿಳಿಯುವಾಗ ಸಂವಹನ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವಹನವು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ. ಯಾವುದು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲು ನಮ್ಮ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಅಳತೆಗೋಲು ಇದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ಮಾಡಿದರೆ ಆಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಬೇಕಾದ್ದು ಬರೀ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಯಾವುದು ಮುಟ್ಟತ್ತದೆ ಎಂದು ನೋಡಿಕೊಡು ನಾವು ತೀರ್ಮಾನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಆಗಲಿ ಅಥವಾ ಇತರ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಆಗಲಿ ಅದು ನಮಗೆ ಮುಟ್ಟುವುದು ಅದರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾದ ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಎಂದು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಅತ್ಯಮತ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ಮೌಲ್ಯ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರತಿಷ್ಠರು ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಅದು ರೂಪದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯು ಇದೆ. ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದರೆ ಅದು ಐಷಾರಾಮಿಯಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದರೆ ಅದು ತಂತ್ರದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅದು ನಮಗೆ ಆಶಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅದು ಬರೀ ನಮ್ಮ ಸುಖವನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲ.

10.2 ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವಾದ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಕೀಳು ಅಭಿರುಚಿಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ

ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ನಿಜವಾದ ಅಭಿರುಚಿಯು ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಇವುಗಳು ನಮಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಪದಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ವಸ್ತುಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ, ಅದನ್ನು ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ವರ್ಗ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಿಗಳೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಬ್ಬ ಗಿರಾಕಿಯು ತಾನೇ ಉತ್ಪಾದನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಆದ್ದರಿಂದ ಉತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಮೂಹವು ರಚನೆಯನ್ನು ಮಡುತ್ತದೆ. ಉತ್ಪಾದನೆಗೆ

ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಸಣ್ಣದಾದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು: ಸಂತೆಯು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ತರಕಾರಿಯನ್ನು ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಈವತ್ತು ತರಕಾರಿಯನ್ನು ನಾವು ಮಾಲ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಮಾಲ್ ಈವತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಆಧುನಿಕವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದೆ. ತರಕಾರಿ ಮತ್ತು ನಾವು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಅಂಗಿಯನ್ನು , ತರಕಾರಿಯನ್ನು, ವಾಷಿಂಗ್ ಪೌಡರ್‌ನ್ನು , ಶೂವನ್ನು ಒಂದೇ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಂದರೆ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರೀಕರಣವು ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಯಾರು ಹೋಗಿ ಬರುತ್ತಾರೆ? ಮತ್ತೊಂದು ವಿಷಯವಿದೆ: ಇದೇ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯ ಮಾಡಬಹುದು. ನಾವು ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಮಾರಾಟವಾಗಬೇಕು ಎಂದಾದರೆ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಮುದ್ರಣ ಮಾಡದೇ ಹೋದರೆ ಅದು ಜನರಿಗೆ ತಲುಪುವುದಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳು ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಓರ್ಟ್ಪಾ ವೈ ಗಾಸ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ: ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವೇ ಅಥವಾ ಅಲ್ಲವೇ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಹಳೆಯ ಒಂದು ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಬದಲಿಸಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಬರಹಗಳು ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳು ಏಕಾಕಿಗಳಾಗಿವೆ. ಅದು ಕೆಲವರಿಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಅದರ ಮೂಲಕ ಅದು ನಮಗೆ ಅಮೂರ್ತವಾದ್ದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಈವತ್ತು ಸುಖವಾಗಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವ ಏನು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ಯಾವ ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಯೋಚನೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾವುದು ಕಲಾವಿದರು ಲ್ಯಾಂಡ್ ಸ್ಕೇಪ್ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಕೊಡುವ ಖುಶಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಸುಂದರವಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಚಿತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ಉದ್ದೇಶಿತವಾದ ಮತ್ತು ಒಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಆದರ್ಶಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಶುದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಕಲೆಯು ಸಿಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರ ಕಲೆಯನ್ನು ಅವನು ತಿರಸ್ಕಾರ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವರ್ಗಗಳು ಇವೆ. ಅದು ಅರ್ಥವಾಗದೇ ಇರುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಅರ್ಥವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರ ಕಲೆಯು ನೇರ ರಸ್ತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ನವ್ಯಕಲೆಯು ಚಿತ್ರ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಂಬುವಿದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಗ್ಯಾಸೆಯು ಕಲೆಯು ಹೇಗೆ ಅಮಾನವೀಯವಾದ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. (ಒರ್ಟ್ಪಾ ವೈ ಗ್ಯಾಸೆ – ದ ಡಿ ಹ್ಯೂಮನೈಸೇಶನ್ ಆರ್ಟ್) ಅವನು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನವ್ಯವು ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಅದನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠರು ಅಥವಾ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಯಾರು

ಯಾವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಸಿನಿಮಾದ ಹಾಡುಗಳು ಜನರಿಗೆ ಹೇಗೆ ತಟ್ಟುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ನವ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ನೋಡಲು ನಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮಗೆ ಖುಶಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸುಖವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವುನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹಿತವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಯಾವ ನಮೂನೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯ. ಕಲೆಯು ಕೆಲವು ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಯು ನಮಗೆ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಇಷ್ಟ ಪಡುವವರು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಇಷ್ಟ ಪಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ಅಭಿರುಚಿಗಳು ಒಂದು ಥರ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಕೆಲವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯರು ಕೂಡಾ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸೂಜೆನ್ ಲಾಂಗರ್ ಹೇಳಿದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು: ಹಿಂದೆ ಇಡೀ ಸಮಾಜವು ಕಲೆಯನ್ನು , ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮತ್ತು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಸುಖವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳಳು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಅನೇಕರಿಗೆ ಆಗ ಬರಹವು ಇದ್ದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಓದುವ ಸುಖವನ್ನು ಪಡೆಯಲಾರರು. ಅವರು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗೀತ ಎನ್ನುವದಕ್ಕಿಂತ ಅವರು ಹಾಡು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಸುಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ.ಅವರ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಅವರ ಸಂಗೀತ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರ ಭಿನ್ನವಾದ ಶೈಲಿಯದು. ನಮಗೆ ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ ಮತ್ತು ಮಲೆಮಾದೇಶ್ವರ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅದರೆ ಮಲೆಮಾದೇಶ್ವರ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ ನಮಗೆ ಅವುಗಳು ಅಭಿರುಚಿ ಹೀನವಾದ್ದು ಎಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ಒಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತವಾದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಅಭಿರುಚಿ ಹೀನವಾದ್ದು ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಅಭಿರುಚಿ ಪೂರ್ಣವಾದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಲು ನಮಗೆ ಯಾವ ಮಾನದಂಡವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ನಮಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಶ್ರೇಷ್ಟವಾದ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಅಭಿರುಚಿ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ವರ್ಗವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಸಂಬಂಧವು ಇರುತ್ತದೆ. ಗ್ಯಾಸೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯು ಸಮಾಜದ ಯಾವುದೇ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಮಗೆ ಕಲೆಯು ಯಾವುದನ್ನೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದಾದರೆ ನಾವು ಅದನ್ನು ಯಾಕೆ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯು ನಮಗೆ ಒಂದು ಅತಿರೇಕವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನವ್ಯತೆಯು ನಮಗೆ ಹೊಸತನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು

ಜನಪ್ರಿಯವಾಗದೇ ಇರುವುದು ಎನ್ನುವುದು ಅವರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ. ನವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅದು ಎಲ್ಲಾ ಓದುಗರಿಗೆ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ವತಃ ನವ್ಯದವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿತ್ತು. ಅವರು ತಾವು ಬರೆಯುವುದು ಶ್ರೇಷ್ಠರಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಎಂದು ಸಾಬೀತು ಮಾಡಲು ಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದೂ ನಿಜ. ಒಂದು ನಿರಾಕರಣೆಯು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಸಾಮಾನ್ಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂಣತ ಸಾಮಾನ್ಯ ಎನ್ನುವುಧು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಂಬಿಕೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಮತ್ತು ಅವರ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂವೇದನಾಶೀಲರು ಮತ್ತು ಅವರ ನಿಲುವು ಬೇರೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ನವ್ಯದವರ ಆಲೋಚನೆ. ಹಾಗೆಂದು ಇದಕ್ಕೆ ಯಾವುದು ಮಾನದಂಡ ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ನಮ್ಮತ್ರ ಯಾವುದೇ ಉತ್ತರವು ಇಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನು ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಅಥವಾ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡುವಾಗ ಇದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಾವು ಹೇಳಲಾರೆವು. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿವರಣೆಯು ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಅಕ್ಷರಗಳು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಾವು ಅನೇಕ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಓದಿ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕೆಂದು ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕವು ನಮಗೆ ಕೊಡುವ ಅನುಭವವು .ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದೂ ನಿಜ. ಒಂದು ಕಲೆಯು ನಮಗೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಹೌದೇ ಅಲ್ಲವೇ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವು ಅಲ್ಲ.

10.3 ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತರಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಎಷ್ಟು ಅಂತರದಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಆಗಾಗ ಬಂದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅದನ್ನು ಬುಲ್ಲೋ ಮಾನಸಿಕ ದೂರ ಎಂದು ಕರೆದ. ಅಂತರ ಮತ್ತು ಅದರ ದೂರಗಳು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಕಲೆಯು ಜನರ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕೆ ಅಥವಾ ಅದು ಕೇವಲ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟದ್ದೇ ಎನ್ನುವುದು ಆಗಾಗ ಬಂದು ಮತ್ತು ನುಸುಳಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾದ ಅಭಿರುಚಿ ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತೇ ಇದೆ. ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವುದು , ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಓದುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಆದರೆ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಅಂತರವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಭೌತಿಕವಾದ ಅಂತರವೂ ಆಗಿದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಮಾನಸಿಕವಾದ ಅಂತರವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇದೆ. ಅದು ಅಂತರ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಶಾಬ್ಧಿಕವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂತರಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ವಾದ. ಸಾಮಾನ್ಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಹಾಗೂ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಅಭಿರುಚಿ ಬೇರೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಈಗ ದೂರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಧಾರಾವಾಹಿಗಳು

ಬರುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಅಂತರವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಅದನ್ನು ನಾವು ಸ್ವಾಯತ್ತವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ತತ್ವವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಡಿದೆ. ಎಂ, ಜಿ. ಕೃಷ್ಣ ಮೂರ್ತಿಯರು ಕುವೆಂಪು ಕಾದಂಬರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅವರಿಗೆ ಕುವೆಂಪು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ರಚನೆಗಳು ಅಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅನಿಸಲಿಲ್ಲ. ನಾವು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ, ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಅದು ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದು ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗಿದೆ.ಬಹುತೇಕ ಲೇಖಕರು ಹೀಗೆ ಭಿನ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಕೆಲವನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮತ್ತು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವನ್ನು ಕನಿಷ್ಠ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕೀಳು ಅಭಿರುಚಿ ಇರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ತಿರಸ್ಕಾರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ.ಹೀಗೆ ಹೇಲ;ಇವಾಗ ಯಾವುದು ಕೀಳು ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಚರ್ಚೆಗಳು ಬಂದವು. ಸಹಜವಾದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅನೇಕರು ಕೆಟ್ಟದಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಸೂರ್ಯೋದಯ ಮತ್ತು ಸೂರ್ಯಾಸ್ತವನ್ನು ಯಾಕೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಗ್ಯಾಸೆಯು ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ತರ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಅವನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಎಂದು ವಿವರಿಸಲು ನಮಗೆ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಬೇರೆ ಇವೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮಾನವೀಯ ಮತ್ತು ಅಮಾನವೀಯ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಒಂದು ವಾದ. ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಗಳು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅನನ್ಯತೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಹೇಗೆ ಸೋತಿದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ಅವನಿಗೆ ಇದೆ. ಅದು ಜನಪ್ರಿಯ ಅಲ್ಲದೆ ಹೋಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತು. ನವ್ಯದ ಕಲೆಯು ಹೇಗೆ ಜನಸಮೂಹವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದೆ ಎಂದು ಅವನು ಸವಿವರವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಹೇಗೆ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವು ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥವಾಗದೇ ಹೋದರೆ ಆಗ ಕೃತಿಯು ಜನರನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ನವ್ಯತೆಯು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಜನವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಮೀಸಲಾದ ಕೃತಿಗಳು ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಆಯಾಮವು ಬೇರೆ ಇದೆ. ಕಲೆಯು ಯಾವುದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಅದು ಒಂದು ವರ್ಗವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ ಆದರ ರೂಪವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಏನು ಮಾತಾಡಿದರೂ ಅಚಿತಿಮವಾಗಿ ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಕಲೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ವಾಸ್ತವ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು: ಹತ್ತೊಂಬ್ಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ ಅದು ವಾಸ್ತವದ್ದು. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ

ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಕೇಳಿದರು. ನಮ್ಮ ನಿಜವನ್ನು ಕತೆ ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ನಮಗೆ ಹೇಗೆ ತಟ್ಟುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಕೇಳಿದರು.

ಒಮ್ಮೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಂದಿದೆ – ಸಹಜವಾದ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದಾಗಿ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಅವಕಾಶವು ಬಂದಾಗ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಆಲೋಚನೆಗಳೂ ಬದಲಾದವು. ಇದರಿಂದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯದು ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಎನ್ನುವ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳು ರೂಪಿತವಾಗತೊಡಗಿದೆ. ಯಾವುದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಅಷ್ಟು ಸುಂದರವಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆದಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗ ಜನರನ್ನು ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಜನರು ಅದನ್ನು ನೋಡಲು ಹೆಚ್ಚು ಇಷ್ಟ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಗಾಂಧಿ ಬಂದ ಕಾದಂಬರಿಯು ನಮಗೆ ಯಾಕೆ ಇಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಅತ್ಯಂತ ಹತ್ತಿರವಾದ ಒಂದು ಜೀವನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. (ಗ್ಯಾಸೆ – 67) ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವೂ ಭಾಗಿಯಾಗಿದ್ದೇವೆ. ಯಾವುದು ನಿಜವಾದ ಶುದ್ಧವಾದ ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯಗಿದೆ.ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಸ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಕಲೆಯ ವಸ್ತು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರೀ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ನವ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನು ಕೇಂದ್ರ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಲೇಖಕರು ಬದ್ಧರಾಗಲು ಇಷ್ಟ ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲದರಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬರೀ ಕಲೆಗಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳಲು ತೊಡಗಿದಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಾದ್ದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಅಧಿಕೃತ ಮತ್ತು ಉಳಿದ ವಿಚಾರಗಳು ಅನಧಿಕೃತ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವವು ಇಲ್ಲ. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅದು ಅನೇಕವನ್ನು ದೂರ ಇಡುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಾಗಿ ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಭ್ರಮೆಗಾಗಿ ಭ್ರಮೆ. ಇದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭ. ಆದರೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ತಿರುಗಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಿದರೆ ಇದರ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವು ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಕೆಡುಕಿಗಾಗಿ ಕೆಡುಕು, ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಅನ್ಯಾಯ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಅನೇಕರು ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.– ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪ ಹಾಗೂ ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇರುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಸ್ವಾಯತ್ತ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಇದರ ಅರ್ಥ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ನಾವು ತಿರಸ್ಕಾರ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರ. ಹಾಗೆ

ನೋಡಿದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳು ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸದಾ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅದು ಗದ್ಯ, ಪದ್ಯ, ಶೈಲಿ ಮುಂತಾದ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದು ಕೊಳ್ಳಬೇಕು: ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನಗಳು ಇವೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಒಬ್ಬರು ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬಳಸಬಹುದು, ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ಅದನ್ನು ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೆ ಬಳಸಬಹುದು, ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಅದೇ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೋಳಿಯನ್ನು ಆಡಬಹುದು. ಒಬ್ಬರು ಬಣ್ಣಗಳ ಮೂಲಕ ರೇಖಾ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯಬಹುದು. ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಇದು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಎಷ್ಟು ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಇಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಬಿಟ್ಟದ್ದೂ ಹೌದು.

ನವೋದಯವು ಬರೀ ಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ.. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವೆಂದರೆ ಸುಂದರವಾದ ಒಂದು ಆದರ್ಶವೂ ಹೌದು. ಸಮಾಜವನ್ನು ನವೋದಯದ ಲೇಖಕರು ನೋಡಿದ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಮಾಜವನ್ನು ಯಾವ ಲೇಖಕರು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತುಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಅದನ್ನು ಅವರು ನೋಡುವ ಕ್ರಮದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ನಾವು ನಿರ್ಧಾರಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ನಮ್ಮ ಸಂವಹನ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ಕ್ರಮವೇ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂವಹಹನವೂ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಎಡ್ಮಂಡ್ ಬರ್ಕ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಗೋಲ್ಡ್‌ಮನ್ ಬದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಸಹಯೋಗವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆ ಸಹಯೋಗವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೂ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಈ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧದಿಂದಲೇ ಆಲೋಚನೆಯು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ, ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ನಿಜವಾಗಿ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಯಾವತ್ತು ಒಂದು ಸಮಾಜವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಯಾವತ್ತೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಬರೀ ಘಟಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿ ನೋಡಬಾರದು. ಅದು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಗುಂಪುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು

ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಹಾಗೆ ಬದಲಾಗುದು ಅಂದರೆ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಚಿಂತನೆಯು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದುದೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಬರೀ ತಳಹದಿರಹಿತವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ ಅಂದರೆ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ವಿಷಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ನಿಲುವುಗಳು ಭಿನ್ನವಾದ್ದು ಕೂಡಾ ನಿಜ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನ ಆಯ್ಕೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅವನು ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಬೇರೆ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ.

ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಹರೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಭಿನ್ನತೆಗಳೂ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತಾನೇ ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟದಾಯಕವೂ ಹೌದು. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಹರೆಗಳೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿವಾದಿ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿವಾದಿ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳ ಒಂದು ಬಗೆಯವು. ಅದರಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಘಟಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಅದು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅದು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಧರಿಸುವವನು ಎಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ಸ್ಥಿತಿಯೆಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅದು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ ರಹಿತವಾಗಿಯೂ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬರೀ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದು ಅದುವೇ ಸರ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಜೀವನವು ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಅದು ಬರೀ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಬಳಸುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದವು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಗುಣವು ಆಧುನಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ

ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ನಿಯಂತ್ರಣ ರೂಪವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಘಟಕವೆಂದೂ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಿದರೆ ಸಾಕು ಎಂದೂ ಅದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ನಡೆ ನುಡಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅದು ಗ್ರಹಿಸುವ ರೀತಿಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಷಯ. ಅದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಸಾಕು ಎಂದೇ ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಕಾರಣವು ಆಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನ್ವಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಅದು ನೋಡುವುದು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಹಿಂದೆ ಇರಬಹುದಾದ ಕೆಲವು ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಅದು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ.

ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಅವನ ಪಾಡಿಗೆ ಅವನು ಸ್ವತಂತ್ರನಲ್ಲ. ಅವನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕೆಲವು ಮಾದರಿಯ ರಚನೆಯ ಭಾಗವೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಗುಂಪು ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭಾವವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಅದರ ಪಲ್ಲಟದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಹೆಚ್ಚು ವಾಹಕನು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ಪರಿಕರವೂ ಹೌದು. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗಗಳು ಕೆಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಭೂತಕಾಲ, ವರ್ತಮಾನ, ಭವಿಷ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಂದರೆ ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅವನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಸಮಗ್ರವಾದ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೇ? ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಜೀವನದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ನೋಡಬೇಕಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರಿವಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ತಪ್ಪುಗಳಿವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತುಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಘಟಕವಾಗಿ ನೋಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಗಣಿಸಿದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸ್ವಯಂಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ

ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಅದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಭಾಗವೆನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವವರು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ನಡವಳಿಕೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ಚಿಂತನೆಯು ಒಂದು ವಿಷಯನಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಚಿಂತನೆಯು ಕ್ರಮವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕುರಿತಾಗಿ ಕೆಲವು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಆಧುನಿಕತೆತಯು ಗ್ರಹಿಸಿದ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಿಲುವುಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅವನೇ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳ ವಾರಸುದಾರನೆಂದು ಅದು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಷಯನಿಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಟತೆಯು ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ವಿಷಯನಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಆಧುನಿಕತೆಯು ಅದರ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಬರೀ ಒಂದು ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯು ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಾಹಕನು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಮತ್ತು ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಬೇಕಾದ ಕ್ರಮವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಆಧುನಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಇದರಲ್ಲಿ ಘಟಕ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಬರೀ ಸ್ವಾಯತ್ತವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಯು ಅಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅರೆ ಸಾಮಾಜಿಕನೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಗುಂಪು ಮತ್ತು ವ್ತಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧವು ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಯು ಗುಂಪಿನಿಂದ ಅನೇಕವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕತೆಯು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಿಲುವು ಆಗಿದ್ದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅವನ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಅಸಿತ್ವವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೋರಾಟವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಭಾವಗಳೂ ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಗತ್ಯಗಳು ಅನೇಕವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅವನು

ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಅದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅವನ ವರ್ಗವು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನ ಜೀವನವನ್ನು ಅದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ವರ್ಗ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ನೀತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ನಡವಳಿಕೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತೇವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿದೆ.

ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಯುಗವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅದು ಉದಾರವಾಗಿಯೂ ನೋಡಿತು. ಅದರಲ್ಲಿ ನೈತಿಕತೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ. ದೇವರನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಯುಗವು ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ ಮತ್ತು ಜೀವನವನ್ನು ಕೈಹಿಡಿದು ನಡೆಸುವವನು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಅದು ಬಾಹ್ಯ ಮತ್ತು ಅಂತರಂಗ ಶುದ್ಧಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಜನಾಂಗ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಅದು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಯುಗವು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಜನಾಂಗ ಮತ್ತು ಲೋಕವನ್ನು ಅದು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಕ್ರಮವು ಇದರಲ್ಲಿದೆ. ಅದು ಲೋಕವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಜೀವನವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಅವನ ಸ್ಥಾನಮಾನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ. ಅವನ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಪರಿಸರವನ್ನು ನಾವು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಗಮನಿಸಲು ಹೋಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ರೊಮಾಂಟಿಕರು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಅದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ನವೋದಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದು ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಅಂದರೆ ನವೋದಯಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯು ಇರುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ. ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಅವರು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಭಿನ್ನವಾದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ಹೌದು. ಕಲಾವಿದರು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಎಡ್ಮಂಡ್ ಬರ್ಕೆಯು ಅದನ್ನು ಸಂವಹನದ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಗೋಲ್ಡ್ ಮನ್ ಮಾನವೀಯತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬದ್ಧತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜನಾಂಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಹಯೋಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಖಚಿತತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಸಹಯೋಗವು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ರೊಮಾಂಟಿಕರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಒಂದು ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಸಮಗ್ರತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಕೆಲವು ಮೌಲ್ಯಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ

ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಅದು ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥವು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ನವ್ಯವು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಯಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಭಿನ್ನವಾಗಿ. ಅದಕ್ಕೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅದು ಹೇಳುವುದು ಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೌದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಿರಾಶೆಯು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನವ್ಯವು ದೇವರಿಲ್ಲದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಗತಿಪರವಾದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗವು ಅದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯೂ ಆಯಿತು. ತಾಂತ್ರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಾವು ನವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಕೌಶಲವು ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ತಾಂತ್ರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿತು. ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಆ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಅನಿಸಿತು. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಪರಕೀಯತೆಯನ್ನು ಅವರು ನೋಡಿದ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸಿದ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ನವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯತೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತೆರೆಯಿತು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂದು ಅದು ಹೇಳಿತು. ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಅತಿಮಾನುಷವಾದ ಒಂದು ಸುಂದರ ಜಗತ್ತು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನವ್ಯವು ಒಪ್ಪುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಯಾವುದು ನಿಜವಾದ ಘಟನೆ ಅಥವಾ ವಸ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಇದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವು ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬಂದಾಗ ಅದರ ಚಹರೆಗಳು ಬೇರೆಯಾದವು. ದಲಿತ ಮತ್ತು ಅದರ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾದವು. ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಬಂಡವಾಳವಾದದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದವು ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ.

ಅನೇಕ ಚರಿತ್ರೆಕಾರರು ಇದನ್ನು ನೋಡುವುದು ಒಂದು ವಿವರಣೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಆದರೆ ವಿವರಣೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಕಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರೀ ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವರಣೆಯು ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ನಮಗೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಲು ದಾರಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಘರ್ಷಗಳ ವಿವರಣೆಗಳೂ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತತ್ವವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ಇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ

ಜ್ಞಾನವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಬೇರೆಯಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಯು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವು ಈವತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಜಾಗವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಜೀವನ ಕ್ರಮವು ಬದಲಾಗಿದೆ. ಅದರ ಅನುಭವವು ನಮಗೆ ನೇರವಾಗಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಪ್ರಮೇಯ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ..ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ತಿಳುವಳಿಕೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಕೆಲವು ನಿಯಮವು ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ, ಉತ್ಪಾದನೆಗಳು, ಜೀವನ ಕ್ರಮಗಳು, ಸಮಾಜ, ಚರಿತ್ರೆಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಾವು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ರಚನೆಯೂ ಕೂಡಾ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನುಭವವು ಇದೆ. ಆಲೋಚನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಮ್ಮ ಗುಣ ಮತ್ತು ನಡತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳೂ ಇವೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕನು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆಯೋ ಅದು ಅವನ ಸ್ವತ್ತು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಅಂಶಗಳೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕತೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಬೇರೆ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅವನನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಭಾಗವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಘಟಕವೆಂದು ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಯಾವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಬರೀ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವು ಅಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಜೀವನವೂ ಹೇಗೆ ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎಂದು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಅವನ ಯೋಚನೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತು ಇಲ್ಲ. ಅದು ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅವನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬರಹವೂ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯು ಆಗಿದೆ. ಯಾಕೆ ಬರೆಯುಲು ನಮಗೆ ಶಕ್ತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಯಾಕೆ ನಮಗೆ ಓದುವ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು

ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಬರೀ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆ ಇದೆ. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಟಿಪ್ಪಣಿಯೂ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಪದಗಳು, ಅದರ ಜೋಡಣೆ, ಅದರ ಅಕ್ಷರದ ಸ್ವರೂಪ, ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥ, ಸಂಯೋಜನೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಫಾಸ್ಕಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪದಗಳು ಕೂಡಾ ಸಂಕಥನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಹರೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಭಾವವು ಅವನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಡೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.

ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ದುರಂತವು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿಯು ದುರಂತವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟು ಕೊಂಡಿವೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಯು ಸೇರಿದೆ. ಅದನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಅನೇಕ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಯುಗವು ಬದಲು ಮಾಡಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇದೆ. ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಮನುಷ್ಯನು ಈಗ ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬದಲು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಚಹರೆಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಧುನಿಕರದ್ದು ಬೇರೆ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ರೊಮಾಂಟಿಕರು ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ತಾರತಮ್ಯಗಳೂ ಇವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆದರ್ಶಗಳು ಬದಲಾದಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಲೋಕವನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕರು ಲೋಕವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ಹೌದು. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಅವನನ್ನು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ತರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ರೀತಿಯು ಅದರಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಉದಾರತೆಯಿಂದ ನೋಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅವನ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಗೌರವದಿಂದ ಕಾಣಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ನಾವು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಕ್ರಮ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಬರೀ ಒಂದು ಘಟಕವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದರೆ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಬರೀ ಒಂದು ಧರ್ಮದ ಪಾಲನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವವನು ಎಂದು ಹೇಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ರೊಮಾಂಟಿಕರ ಆದರ್ಶವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅದ ಅರ್ಥವೂ ಬಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಚಾ ಎಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶವು ಮಾತ್ರವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ.ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಭಿನ್ನವಾಗುವುದು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆದರ್ಶವು ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಹೊಸದಾದ ಘನತೆಯು ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅದು ಗ್ರಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಇರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಉದಾರತೆಯೊಂದಿಗೆ ಬರುವ ವಿವರಣೆಗಳು. ಅವನು ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ಮಾಡಬಾರದು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಘನತೆಯನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದ ಮೂಲತಃ ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆದರ್ಶಗಳಿಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಆಯಾಮವೂ ಇದೆ. ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂಬಂಧವೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ನಿರ್ಣಾಯಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ವರ್ತನೆಗಳು ಹಾಸ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ದುರಂತವನ್ನೂ ಅಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಜೀವನ ಕ್ರಮವೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವನ ಜೀವನ ಕ್ರಮದ ಆದರ್ಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವು ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವುದು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಅಗತ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೌದು. ಲುಕಾಕ್ಸ ರೂಪವನ್ನು ಒಂದು ಸಂಕೇತವಾದ ರಚನೆಯೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವು ಸಮಾಜದ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ರೊಮಾಂಟಿಕರು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಭಾವಗೀತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ವಿಮರ್ಶೆಯು ಭಿನ್ನವಾದ ಒಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಜನಾಂಗವೂ ಅದರದೇ ಆದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಜನಾಂಗವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವು ಜೊತೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಜೀವನದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲಟವೂ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದೂ ಹೌದು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂತರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಅನೇಕ ರೀತಿಯು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಚಹರೆಗಳು ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಆಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಯಗವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವನ ಅನನ್ಯತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರೊಂದಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಯಗವು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವರ್ಗವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವನು. ಅವನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವರ್ಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಸುರಕ್ಷಿತವಾದ ಅಕ್ಷರಸ್ಥವಾದ ವರ್ಗವಾಗಿದೆ. ಅವನಿಗೆ ಸ್ವಂತ ಎನ್ನುವುದೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಜೀವನದ ಪ್ರೀತಿಯು ಇದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಜೀವನದ ವಿರೋಧಿಯು ಅಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಅವನದೇ ಆದ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಕನಸುಗಳೂ ಇದೆ. ಹೊಸದಾಗಿ ಶುರುವಾದ ಒಂದು ವರ್ಗವನ್ನು ಅವನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಆಗ ವಸಾಹತುಕಾಲದ ಕೆಲವು

ವರ್ಗವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಆಗಿನ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಅನೇಕವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತು ಅವರಿಗೆ ದೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯವು ಇತ್ತು. ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ವಡ್ಸ್‌ವರ್ತನ ಪ್ರಭಾವವೂ ಇದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಅರವಿಂದರ ಪ್ರಭಾವವೂ ಇದೆ. ಅವರ ಆಯ್ಕೆಗಳು ಕೂಡಾ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿದೆ. ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವರದೇ ಆದ ಆಲೋಚನೆಯು ಇದೆ. ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳು , ಹಾಗೂ ಉದಾರತೆಗಳು ಸಮನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಇವೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಬರೆದರು ಎಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಅವರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಒಂದು ಕಾಲದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಅವರ ಕವಿತೆಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವದ ಅಗತ್ಯವೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಹೊಸದಾದ ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆಯೋ ಆದರ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೂ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇದು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರ ನಿಲುವುಗಳೂ ಹೌದು.

ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮವೂ ಇದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಗುರಿಯು ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ರಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ಆದರ ಕುರಿತಾದ ಸಮಾಜ ಜ್ಞಾನವು ಕೂಡಾ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನದ ಅನೇಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಅವುಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿಂದ ಹೊರಗಿನವನು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಜೀವನದ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಅವರು ಬರೆದ ಕವಿತೆಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮೂಹವಿದೆ. ನವೋದಯದ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅವನ ಧಾರ್ಮಿಕವಾದ ನಂಬಿಕೆಗಳು, ಅವನ ಆಲೋಚನೆ, ಅವನ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, ಅವನ ನೈತಿಕ ನಿಲುವುಗಳು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅವನ ಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಇರುವ ನಿಯಮವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಿರಸ್ಕಾರ ಮಾಡುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವರು ಅದನ್ನು ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ನಿಯಮವು ಇದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಒಂದು ನೈತಿಕತೆಯು ಇದೆ. ಬೇರೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಪ್ರಜೆಯಾಗಿ ತಾನು ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕರ್ತವ್ಯವೂ ಇದೆ. ಅದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾಗರಿಕವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ನೀತಿ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತವಾದ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಹಾಜರಾಗುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಗೈರುಹಾಜರಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಧೋರಣೆಗಳು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವು ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ದೊಡ್ಡದಾದ ಸಮಾಜದೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ನಾವು ಭಾಷೆಯ

ಮೂಲಕ ನಡೆಸುವ ಅನುಸಂಧಾನ. ಅದು ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಹೌದು. ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಯಾವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆಯೋ ಅದರ ಭಾವಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಲ್ಪನೆಯು ವಾಸ್ತವವವಾಗಿ ಒಂದು ಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧತೆಯು ಆ ಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಆಯಾಮವೂ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ಷಣವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕಾಲವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆ ನಿಮಿಷ ಎನ್ನುವುದು ಮತ್ತು ಆ ಸೂಚನೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆಯು ಲ್ಯಾಂಡ್ ಸ್ಕೇಪ್ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ನಮಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅದನ್ನು ಸುಂದರವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಯಾವುದೇ ಚಲನೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಕಲಾವಿದನು ನೋಡುವ ನೋಟ ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಲಿರಿಕಲ್ ಕವಿತೆಯೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಲ್ಯಾಂಡ್‌ಸ್ಕೇಪ್. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗವೂ ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನೀತಿಯೂ ಇದೆ. ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಭಾವನೆಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅದು ವಿಷಯನಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಹೌದು. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಭಾವಗೀತೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನ ಒಂದು ಕ್ಷಣದ ಭಾವನೆಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ. ಭಾವಗೀತೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಒಂದು ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಯಾವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಷಯನಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಭಾವಗೀತೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಾತ್ಮಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದು ನಿಯತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿತ್ಯವನ್ನು ಅದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯವು ಹೊಸಮಾತನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಜೀವನದ ಕ್ರಮವೂ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸುಂದರ ಕ್ಷಣಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನವೋದಯಕ್ಕೆ ಸುಂದರವಾದುದರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಂದರ್ಭವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಒಂದು ಕ್ಷಣದ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಮಾಜಿಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಗಾಂಧಿಯವರ ಕುರಿತು ಗಾಂಧಿಗೆ ಭಾಷ್ಪಾಂಜಲಿ ಎನ್ನುವ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಬರೆದರೆ ಮೂವತ್ತಮೂರು ಕೋಟಿಯ ಕುರಿತು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಬರೆದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಒಂದು ಕಾಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಬರಹವೇ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೊಡ್ಡದಾದ ಚಲನೆಯೂ ಇದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬರೆಯುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ದೊಡ್ಡದಾದ ಕೆಲಸವೂ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಬರೆಯುವ ಮೊದಲು ನಾವು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳೂ ಒಂದು ಲ್ಯಾಬಿನಂತೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಮೇಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾದಗಳನ್ನು ನಾವು ಬಳಸುವುದು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಬದ್ಧತೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಇವುಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ವಾದಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ಬೇಕಾದ ಪರಿಕರವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ಪರಿಕರವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾದರಿಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಸಮಾಜವಾದಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಯಾಕೆ ಬೇಕು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅದು ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಒಂದು ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಗೆ ತಳೆಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಲು ನಮಗೆ ಅದರ ಸಾರವೇ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರ್ವವಚನವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವವು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಹರೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನವೋದಯವೂ ಕೂಡಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರ್ವಚನವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ನವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರ್ವಚನವು ಬೇರೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಯು ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತು ಗುರಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತುಅದರ ಕ್ರಮವು ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ. ಸಮಾಜವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಆಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನೇಕ ಸಂಗತಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅದರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಗುಣವನ್ನು ಹೇಳುವುದೂ ಕೂಡಾ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ತಾರತಮ್ಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಲಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಲೇಖಕನು ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರೀ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ

ಲೇಖಕ ಬರೀ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಯಾವುದನ್ನೂ ಉತ್ಪಾದಿಸಲಾರ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರತೀಕ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯು ಕೆಲವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಕೆಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಶಕ್ತಿಯು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು: ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನೋಡಿದ್ದು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ದೆಸೆಯಿಂದಲೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯು ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವನ ಬರಹದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅಗತ್ಯವೂ ಅದಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಅವನ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಯಾವುದೇ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಸಂಕೇತಗಳು ಮೂಲತಃ ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದಲ್ಲಿ ಅದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ಕ್ರಮ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಬುಡಕಟ್ಟು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿನ ಭಾವನೆಗಳು ಅವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಬುಡಕಟ್ಟು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅವರು ಕಟ್ಟುವ ಕತೆಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಆಶಯವು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ಶಿಷ್ಟರು ಹೇಳುವ ಕತೆ ಮತ್ತು ಅವರ ಬರಹಗಳ ನಿಲುವು ಮತ್ತೊಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಬರಹ ಮತ್ತುಅ ದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರತೀಕಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತೀಕವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಸಹಜವಾದಿಗಳು ಅವನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಬದ್ಧರಾಗುತ್ತಾರೆ.ಆದರೆ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಕಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಹಜವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಸೀಮಿತವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸರಳೀಕರಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ನಿಜವಾದ ಕಲಾವಿದನು ಕಲೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದು ತಾನು ಯಾವುದನ್ನು ನೋಡಿದ್ದಾನೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಲು ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಮಿತಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಒಳಪಡುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದನು ಕಲೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದಕ್ಕೂ ಅವನ ನಿಲುವಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವನ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದಿನ ನಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಳವಾಗಿ ಕಲಕುವ ಸಂಗತಿಗಳು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ದಿನ ನಿತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಬಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಿಜ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರತೀಕಗಳು ರಚನೆಗಳು ಮಾತ್ರವೇ. ಆದರೆ ಈ

ಪ್ರತೀಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಬಯಕೆಗಳು ಇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇವೆ. ಕೆಲವು ಅಗತ್ಯಗಳು ನಮಗೆ ಕೆಲವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂದರ್ಭ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಇರುವ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಯುಗವನ್ನು ನೋಡಿದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆಳವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ದಿನ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಕೂಡಾ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಕುರಿತಾದ ನೋಟವು ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಭಾವನೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಂತೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಭಾವನೆಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅವನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ನನಿಲುವು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ನಮಗೆ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಬಾರದು ಎನ್ನುವ ವಿವೇಕವು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತೀಕವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಕೆಲಸವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಕೆಲಸ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮಾತು ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಗುಣ ಅವನ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮುಂತಾದವು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾನೆಯಾದರೂ ಅವನಿಗೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಕಾರಣವು ಅವನ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಆಲೋಚನೆಯೂ ಆಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಲಿರಿಕ್ ಎನ್ನುವುದು ವಿಷಯ ನಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಬರೀ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೀ ಒಂದು ಪ್ರತಿಭಾಜನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶವೂ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಕೆಲವು ನಿಲುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬರೀ ಕವಿಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ಸಮಾಜದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಆದರೆ ಕವಿಗಳ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯು ಕೂಡಾ ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯಗಳು ಯಾವಾಗ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೂ

ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಆಲೋಚನೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಕೆಲವು ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಅವರು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ.

ಲೇಖಕರು ಮತ್ತು ಸ್ಪೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದು ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಅಂಗವೂ ಆಗಿದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯಗಳು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನಾವು ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಅದರ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಶಯವೆಂದರೆ ಅದು ಬರೀ ಒಂದು ನಿರೂಪಣೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಲೇಖಕರು ಅವರ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವರ ಅನಾಸಕ್ತಿಯೆರಡೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಸಮಾಜಿಕ ಅನುಭವ ಎಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ವಿಷಯವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕ್ರಿಯೆ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ಸಾರಾಂಶ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಡತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಭಾವವವೂ ಕೂಡಾ ಸಮಾಜದ ಕುರಿತಾಗಿ ನಾವು ತಳೆಯುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧವೆಂದರೆ ಸಮಾಜದ ಜೊತೆಗೆ, ಅದರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಘಟಕಗಳ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಬಂಧವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಡತೆಯೆಂದರೆ ನಾವು ಅದಕ್ಕೆ ತೋರಿಸುವ ಒಂದು ನಿಲುವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಬಂಧಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಬದಲಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಗಂಡು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಸಮಾಜವು ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾದ ನಿಲುವುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧವೆನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧವೆನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಲೋಕ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಹೌದು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ನಿರೂಪಣೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅದನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತೇವೆ, ಹೊಸದಾದ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇವೆ, ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ಭಾವುಕ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹವೆರಡೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸಮಾಜದ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಯೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಇರುವುದರಿಂದ ಅದರ

ಸ್ವರೂಪವೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬರಹ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯ ನಿಲುವುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯ ಬರಹಗಳನ್ನು ಅವರು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದು ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದರ ಸೂಚನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳಬೇಕು ಎಂದು ಯೋಚಿಸುತ್ತಾನೆಯೋ ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾರಂತರಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪವಾಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಅವರು ಆ ರೀತಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರಿಗೆ ಅದು ಸುಲಭವೆಂದು ಅನಿಸಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ಅದು ಅನುಕೂವಾದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಗೆ ಕಾವ್ಯವು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿತ್ತು. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಷಟ್ಪದಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು. ಅವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯೂ ಇದೆ. ಅವರು ಹೇಳಿದ ವಿಷಯಗಳೂ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಅವರ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಅವರ ಬರಹಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಅವರ ಬರಹಗಳು ಅನನ್ಯವಾಗಿಯೇ ನಮಗೆ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. ನಂಬಿದವರ ನಾಕ ನರಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಾಗ್ದೇವಿ ಅಂತರಂಗವು ಕಾರಂತರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಕಾರಂತರ ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾದಂಬರಿಯು ಅವರ ನಿಲುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವೂ ಇದೆ. ಕಾರಂತರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕಾರಂತರೂ ಒಂದು ಜೀವನ ದರ್ಶನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಕರ್ಮದ ಭಾಷೆಯೂ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದು ಒಂದು ಕಾಲದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಾಲದ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಬಂಧದ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಇದೆ. ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾರಂತರು ಅವರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವು ಬದಲಾಗುವುದನ್ನು ಹೇಳಿದರು. ಆದರೆ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾರಂತರ ಕಣ್ಣಿನ ಮೂಲಕವೇ ಅದು ನಮಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಕಾರಂತರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಇದೆ. ಆದರೆ ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅದು ಹೇಳುವುದು ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ.

ಲಿರಿಕಲ್ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಅವನ ಭಾವನೆಗಳು ಹಾಗೂ ಅವನ ನಿಲುವುಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಬಹುದು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಬೇರೆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಬೇರೆ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಯೋಚಿಸಬೇಕಾದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳೂ ಇವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸುವಾಗ ಅದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕರು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ

ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವರಣೆಯು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಒತ್ತಡಗಳು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವರಣೆಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಆಗುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದನು ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಪುನಃ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ನಾವು ಲೇಖಕನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅವನ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಮನೋಭಾವವು ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭಾವವು ಸಣ್ಣದು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವುದು ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು. ಅವನ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳು ಇವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಮನೋಭಾವವು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅವನ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವು ಆಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಅವನ ಕುಟುಂಬ, ಅವನ ಕಾಲ ಮುಂತಾದವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರ ಪ್ರಭಾವವು ಅವನ ಬರಹವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಾವು ಶೂನ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಸಮಾಜದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಲೇಖಕನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಕಾಣಬೇಕು.

ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಾಜಕೀಯವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಅವನ ಬರಹವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರ್ಣಯವು ಲೇಖಕನನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಅವನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ನಾವು ವಿವರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಾಜವು ಅವನ ಮೇಲೆ ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಪ್ರಭಾವವು ಸಣ್ಣದು ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಇಂತಹುದು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಮವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವು ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹೊರಗಟ್ಟಲು ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಅದನ್ನು ಬೇಕೆಂದೇ ಚಾಲ್ತಿಗೆ ತರಲಾಯಿತು. ಅದರಲ್ಲಿ ವರ್ಗಗಳ ನಿರಾಕರಣೆಯೂ ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವರು ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಮತೆ ಕೆಲವರು ಕಾಲವನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತರದೆ ಅದನ್ನು ಬರೀ ಕಲೆಯೆಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಗುರುತಿಸುವ

ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಉದ್ದೇಶವು ಅತ್ಯಂತ ಸೀಮಿತವಾದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರಿಗೆ ಪ್ರದೇಶ ಮಾತ್ರವೇ ಕಾಣಿಸಿತು. ಮತ್ತೊಂದಿಷ್ಟು ಜನರು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಉದಾರವಾದವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗ್ರಹಿಸಿದರು. ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಕೆಲವು ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರು. ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೆಲವರು ಸೀಮಿತವಾಗಿ ನೋಡುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಜನರು ಮತ್ತು ಅವರ ಮೌಲ್ಯವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಬರೀ ನಮ್ಮ ಎದದುರು ಇರುವ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಆಗಿದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇರುವ ವಾಸ್ತವವು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಮೇಲು ನೋಟದೊಂದಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ವಿವರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯೀಕೃತವಾದ ಹೇಳಿಕೆಯು ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ನೋಡದೆ ಯಾವುದೇ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ನಾವು ಮಾಡಲು ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಬೇರೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದರ ಕಾರಣಗಳೂ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವೆಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಅರ್ಥಗಳು ಭಿನ್ನವೂ ಆಗಿದೆ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆ. ಆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಲೇಖಕನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯವನ್ನು ನಾವು ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅದರ ಬೇರೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಆಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಕಾರ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ. ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ನಿಗದಿ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅದನ್ನು ಸೀಮಿತವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಉದಾರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚು. ಮತ್ತು ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಉದಾತ್ತವಾದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನು ಉದಾರನಾಗಬೇಕು ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಕಾಣಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಉದಾತ್ತತೆಯೆಂದರೆ ಏನು ಎನ್ನುವುದೇ ನಿಜವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯವಾದ ಮೌಲ್ಯ ಎನ್ನುವುದೇ ನಿಜವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವರ್ಗವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೂಡಾ ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಕೂಡಾ ಅದೇ. ಆರ್ಥಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವೆನ್ನುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ನಮಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕರು ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ವರ್ಗವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕೆಲವನ್ನು ಅವರು ನೋಡಿದ

ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅವರು ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸಿಸುವುದು ಬರೀ ಒಂದು ಸ್ವಾಯತ್ತವಾದ ಸಂಗತಿಯೆನ್ನುವ ಹಾಗೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಅವರಿಗೆ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣತೆಯು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಹೊರಗಟ್ಟುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನೋಡದೆ ಅನೇಕರು ಬರೀ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೇಂದ್ರಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಅನೇಕರು ಮತ್ತೆ ವಾದ ವಿವಾದವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಉದಾರತೆಯೊಂದಿಗೆ ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಮತ್ತೆ ಅವರು ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ್ದು ಮತ್ತು ವಿವರಿಸಿದ್ದು ಬರೀ ಒಂದು ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಉದಾರತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಮೌಲ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಬರೀ ಒಂದು ಸೀಮಿತವಾದ ಸಂಗತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಜೀವನದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಸೀಮಿತವಾಗಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಸರ್ತಿ ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತು ಅದು ವಿಸ್ತಾರವಾಗುವುದು ನಿಜವಾದ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಒಂದು ಸಾಧಾರಣವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯು ಅಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಲು ಹೆಚ್ಚು ಕಷ್ಟ ಪಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ನೇರವಾದ ನಿಲುವು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಉಳಿದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ನಮಗೆ ವಕ್ರತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ವಕ್ರತೆಯು ನಮಗೆ ಕೊಡುವ ಅನುಭವಗಳು ಬೇರೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅನ್ಯವಾದ ನಿಲುವು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಗತ್ಯಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಸಮಾಜದಿಂದ ಬೇರೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾವು ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಲುವನ್ನು ನಾವು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅದರ ಬೇರು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಚರಿತ್ರೆಯ ಆಗು ಹೋಗುಗಳಿಗೂ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ಹೇಳುವುದು ಸಮರ್ಥನೀಯವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅದರದೇ ಆಗಿರುವ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಅದರ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಅದರ ಒಳಗಡೆಗೆ ಇರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಗಗಳನ್ನು ನಾವು ಅಂಗೀಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ

ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆಗಳು ಇರುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಚೆಗೆ ಇರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಎಂದು ವರ್ಗವನ್ನು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ವರ್ಗವೂ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾವು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ಸಮಾಜವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜವೇ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ನಿಲುವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅದರ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯಗಳೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಳುವಳಿಗಳು ಒಂದು ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಹುಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಚಳುವಳಿಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚಳುವಳಿಗಳು ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಸಮಾಜವು ತನಗೆ ಯಾವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ್ದು ಅದರ ನಿಜವಾದ ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಆದ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಈವತ್ತು ನಿಜವಾದ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಾಸ್ತವವಾದ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಇರುವ ಮಾನದಂಡವಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ನಿಚ್ಚಳ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅದು ಸ್ವಯಂಸಂಪೂರ್ಣವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರ್ವಚಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ವರ್ಗಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ವರ್ಗವನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರ್ವಚಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಯಾವಗಲೂ ಒಂದು ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಬರೀ ಒಂದು ರಾಷ್ಟದ ನಿರ್ವಚನವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವುದು ಬರೀ ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಯು ಬರೀ ಒಂದು ದೇಶದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಅರ್ಥವು ಇರುವುದು ಅದರ ಆರ್ಥಿಕತೆಯನ್ನು

ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವರ್ಗವೇ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಂದು ನಿಜವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವರ್ಗವೇ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ವರ್ಗವು ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರೊಂದಿಗೆ ನಾವು ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾದ್ದು ಅವನ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅವನ ಪರಿಸರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣವಾಗಿ ನಾವು ವರ್ಗವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅದು ಹೇಗೆ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅದು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಹೇಗೆ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯವು ಹೇಗಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮಾಜವು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವು ನಿರ್ಣಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಕೂಡಾ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ದೇಶದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ವರ್ಗಗಳದ್ದು ನಿರ್ಣಾಯಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಜನಾಂಗವೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದ ಸಂಗತಿಗಳು ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ನಿಲುವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಅದರ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಗಳ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆ ಬುದ್ಧಿಜೀವಗಳು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅವರ ಪಾತ್ರವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ರಾಷ್ಟ್ರವು ತನ್ನದೇ ಆದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಸಂಗತಿಯು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅದು ಹುಸಿಯಾದ ರಾಷ್ಟ್ರವಾದವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಅನಗತ್ಯವಾದ ಒಂದು ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಆಯಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ನಿಜವಾದ ಪರಂಪರೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ತಳಹದಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಲೇಖಕನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಅದು ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನು ತನ್ನ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅರಿವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ ಲೇಖಕರು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಮುಖಂಡತ್ವವನ್ನು

ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅದರ ಅಗತ್ಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಒಂದು ದರ್ಶನವು ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದಲ್ಲಿ ಅವನೂ ಜನರನ್ನು ತಪ್ಪುದಾರಿಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಲೇಖಕನಿಗೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸರಿಯಾದ ಅರಿವು ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಚಳುವಳಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಲೇಖಕನು ಗ್ರಹಿಸದೇ ಇದ್ದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗಂಭೀರವಾದ ನಿಲುವು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಲೇಖಕರು ಕೆಲವು ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದೂ ಹೌದು. ಲೇಖಕನು ಇಂದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುವ ಅಗತ್ಯವು ಇದೆ. ನಾವು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಕರಾಗಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಹೌದು. ಅದು ಗಂಭೀರವಾದ ಭಾವನೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದು ಅಲ್ಲ, ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಯಾರ ಪರವಾಗಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜೆಗಳಿಗೆ ಭೂತಕಾಲವಿದೆ ಮತ್ತು ಅವರಿಗೆ ಭವಿಷ್ಯವೂ ಇದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಳುವಳಿ ಮತ್ತು ಒಂದು ಆದರ್ಶವು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. . ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ನಿತ್ಯದ ಸಮಸ್ಯೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದು ಆಗಿದೆ. ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆ. ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲವು ನಮಗೆ ಕೆಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಸಮುದಾಯವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವ ಎಂದರೆ ಅದು ಅದು ನಮ್ಮ ಸಮುದಾಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಗ್ರತೆಯು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಒಂದು ಗುಂಪು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುವ ಜ್ಞಾನಗಳು ಒಂದೇ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಬುದ್ಧಿವಂತನಾದ ಮನುಷ್ಯನು ತನ್ನತನವನ್ನು ತಾನೇ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಜ್ಞಾನವು ಒಂದು ಬಗೆಯದು. ಅವನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ.

[ನೋಡಿ : ಅನುಬಂಧ – 1]

◆

ಅಧ್ಯಾಯ 11

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆ

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ಔರುಬಾಕ್ ಕೂಡಾ ಒಬ್ಬ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅದರ ಬದಲು ಬೇರೆ ಪದವನ್ನು ಬಳಸುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಇಷ್ಟೆ _ ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ , ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಹೌದು. ಪಶ್ಚಿಮದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿರುವುದು ಸತ್ಯ. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ದಾರಿಯನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಿಜವಾದ ವಾಸ್ತವ ಎಂದರೆ ಅದು ಶುದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಅನುಕರಣೆಯು ಹೌದು. ಅದು ಬರಹದ ಮೂಲಕ ನಾವು ಸಾಧಿಸುವ ಮಾಯೆ ಅಲ್ಲ. ಬರಹವು ವೈಭವೀಕರಣವೂ ಆಲ್ಲ. ಶೈಲಿಯಾಗಿ ಒಂದು ವಾಸ್ತವತೆಯು ಏನು? ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅನುಕರಣೆಯ ಹತ್ತಿರ ತಂದಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಮಾರ್ಗವಾಯಿತು. ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವುದು ರಾಜರ ಸುದ್ಧಿ. ಅದೇ ಥರ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದು ರಾಜ, ರಾಣಿಯರು, ಅವರ ಕಲಹಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಜೀವನದ ವಿಧಾನಗಳು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ದ್ವಂದ್ವ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಕಲಿಕೆಯ ಕ್ರಮವೂ ಹೌದು. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಇದು ದುರಂತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಯುದ್ಧಗಳು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಂದು ದುರಂತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಯುದ್ಧದ ಸಾರ ಭಾಗವು ವಿಷಾದ. ಅದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ದಾರಿ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲು ಇರುವ ಇತರ ಮಾರ್ಗಗಳ ಥರ ಇದು ಇಲ್ಲ. ಇತರ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ

ರೂಪಕ, ಉಪಮೆ. ಸಂಕೇತಗಳು ಇವೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಆಕರ್ಶಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುವುದು ಇದರ ಗುರಿಯು ಅಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಬದಲಾಗಲೂ ನಮಗೆ ವಿವಿಧ ಕಾರಣಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವ ನಮಗೆ ರೂಪಕದ ಥರ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಉಪಮೆಯೂ ಅಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಔರ್ ಬಾಕ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಇರುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇರುವುದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಾಲವೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಬಾಹ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ವಿವರವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಅನನ್ಯತೆಯು ಇದೆ. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರವೂ ಇರುತ್ತದೆ, ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಕೂಡಲೇ ನಮಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವೂ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕು: ಅದರ ಮೊದಲ ಗ್ರಹಿಕೆ ಹುಟ್ಟುವುದು ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ. ಲೇಖಕನು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವು ಸಂಕುಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಿತ್ರವು ಅಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗ, ಮನುಷ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಕ್ರಮದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರವು ಬಂದಿದೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಇದರಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಮತ್ತು ಅವನ ಇತಿಹಾಸದ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ತುಣುಕುಗಳು ನಮಗೆ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಇರಿಹಾಸವಿದೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಕೂಡಲೇ ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪರೋಕ್ಷವಾದ ನೆಲೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೂಡಾ ಅದೇ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ, ಅವಾಸ್ತವವನ್ನು ಹೇಳುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಲಾರದು. ಅತ್ಯಂತ ಉದಾತ್ತನೂ, ಭಯಂಕರ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಆಗಿರುವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನು ಇದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾರನು. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಭಿನ್ನವಾದ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಅವನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಬರಹಗಳ ಸ್ವರೂಪವು ಕೂಡಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದರ ನೆಲೆಯು ಬೇರೆ. ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ಅತ್ಯಂತ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವುದನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ರನ್ನನಲ್ಲಿ ನಾವು ಅತ್ಯಂತ ಉದಾತ್ತನಾದ ನಾಯಕನು ಮತ್ತು ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಸೋಲಿನ ಭಯವು ಇದೆ. ರಾಜ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯು ಅವನನ್ನು ತೊರೆಯುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಸಂಬಂಧಿಕರ ಸಾವನ್ನು ನೋಡಿದ್ದಾನೆ. ತಮ್ಮ ದುಶ್ಯಾಸನನ ಕರುಳನ್ನು ಬಗೆಯುವ ಭೀಮನ ಅಟ್ಟಹಾಸವನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದಾನೆ, ವಿಧಿಯೇ ತನ್ನನ್ನು ತೊರೆದಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅವನಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗೆ ನೋವು ಮತ್ತು ಹತಾಶೆಯು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಹೇಳಲು ನಮಗೆ ಇದು ಎರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಸಾಕಾಗುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಸಂಕೇತವಾಗಿಯೂ ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಅಮೂರ್ತ ವಿಚಾರಗಳ ಸಂಕಲನವೂ

ಅಲ್ಲ. ಕುವೆಂಪು ಮಲೆನಾಡಿನ ಒಂದು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಅವರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಜೇಮ್ಸನ್ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಶ್ಚಿಮ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಜಾಗವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಾಸ್ತವ, ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಹೀಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಇದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಕಾಣಬೇಕು ಎಂದು ಅನೇಕ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ನಡೆದಿಯೋ ಮತ್ತು ಹಿಂದೆ ಆಗಿ ಹೋಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ನಮಗೆ ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಬಂದಿರುವುದು ಗ್ರೀಕ್ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯು ದೊರೆಯಿತು. ಯಾವ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಬರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದು ನಿಜ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅವನು ನಮಗೆ ಇರುವ ತಾಂತ್ರಿಕವಾದ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತಾನೆ. ಎರಿಕ್ ಅವುರ್ ಬಾಕ್ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುವಾಗ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಯಾವುದು ನಿಜವಾದ ಒಂದು ವಾಸ್ತವತೆಯು ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವ ಮಾರ್ಗವು ನಮಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸುವುದು. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲ. ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಲ್ಲ. ಅನುಕರಣೆ ಅನುಕರಣೆಯು ಮಾತ್ರವೇ. ಕಾರಂತರು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳದೇ ಇರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ತಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ವಾಸ್ತವದ ಶೈಲಿ ಎಂದರೆ ಅದು ಸ್ಥಳವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ರೂಪಕಗಳು ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಯಾವಾಗಲೋ ಒಮ್ಮೆ ನಡೆದ ಘಟನೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ಸರ್ತಿ ಇನ್ನೊಂದು ಘಟನೆಗೆ ಕಾರಣವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ನಮ್ಮ ಗಮನದ ಒಳಗೆ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಂಥಗಳು ಬಂದು ಹೋಗಿವೆ. ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಓದಿದರೆ ಅದರ ಲಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಏನು ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ, ವಾಸ್ತವದ್ದು ಮಾರ್ಗವಾದರೆ. ಷಟ್ಪದಿಯ ಕಾವ್ಯಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ಥರ. ಎರಡರ ಬಗೆಗಳು ಬೇರೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ನಮ್ಮ ಎದುರು ಇರವ ದ್ವಂದ್ವ ಮತ್ತು

ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಭಿನ್ನವಾದ ಚಹರೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಘಟನೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ಘಟನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ನಡೆದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಘಟನೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೀಗೆಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧವು ನೇರವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಏನು ಪಲ್ಲಟವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆಯೂ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಪಲ್ಲಟಗಳು ಒಂದರ ಜೊತೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಭಾವಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾದ ಶಕ್ತಿಯೂ ಬರಬಹುದು. ಇದನ್ನು ನಾವು ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಫ್ರೆಂಚ್ ಕ್ರಾಂತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾವನ್ನು ನಾವು ಕಲೆಯ ಮೂಲಕವೂ ನೋಡಬಹುದು. ಡಾಂಟೆಯು ಬರೆದಿರುವುದು ಹೇಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎಂದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅನೇಕ ದೇಶಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಒಂದು ಭೂತಕಾಲವು ಮತ್ತೊಂದು ವರ್ತಮಾನದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಚಹರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಅನಂತರದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು.

ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ತರುವಾಯ ಯಾವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಯಾವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿತು ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಹಿದೇನ್ ವೈಟ್ ಸಾಂಕೇತಿಕ ವಾಸ್ತವತೆ ಎನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ತರುವಾಯ ಬಂದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಹೌದು. ಇದರ ಮತ್ತೊಂದು ದಿಕ್ಕನ್ನು ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಚಯಮಾಡಿದವರು ಕಾರಂತರೇ. ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಟೀನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಬರೀ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರವೇ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬದಲಾದವು. ಇದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಬೈಬಲ್ ಮತ್ತು ಅದರ ಗ್ರಹಿಸಿಲು ಕೂಡಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡಿತು. ಆದರೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಇದರಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಟೆಸ್ಟಮಿಂಟ್ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಓದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹಿದೇನ್ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ನೀತಿಗಳು ಬದಲಾದವು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೋಟವು ಸಿಕ್ಕಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಹಿದೇನ್ ಹೇಳುವ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದು ಕೊಳ್ಳುವುದು ಉಚಿತ. ಬೈಬಲ್ ಕೂಡಾ ಹೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿತು. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಒತ್ತಡವು ಇದೆ ಧರ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳು ಕೂಡಾ ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅನ್ವಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕವಾದ ಒಂದು ಪಠ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲ. ಪಾಠಾಂತರ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಅದರ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯಾನಿಟಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆಯನ್ನು

ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನಾವು ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ವರ್ತಮಾನದ ಮೂಲಕ ನೋಡುತ್ತೇವೆ.ಬದಲಾದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನ್ವಯ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಹೊಸದಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ವರ್ತಮಾನ ಮತ್ತು ಭೂತಕಾಲ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಸಂಧಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಅನೇಕ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳ ಮೂಲಕವೂ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗುತ್ತದೆ.. ಪಂಪನ ಅರಿಕೇಸರಿಯೂ ಹೀಗೆ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭಾವಗೀತೆಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ವಾಸ್ತವ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಾಸ್ತವಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ.

ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ತತ್ವಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಒಂದನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ತಾತ್ವಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಸತ್ಯವು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಲು ನಮಗೆ ಭಾಷೆಯು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವೂ ಹೌದು. ಭಾಷೆಯು ನಮಗೆ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ್ದು. ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಮಗ್ರವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಹೌದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಗ್ರಾಶಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಬಂದವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈವತ್ತು ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ತರಗತಿಯ ಒಳಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಂದು ಶಿಸ್ತಿನ ಥರ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಬಾಷೆಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಥರವಾಗುತ್ತದೆ. ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿಸುವುದು ಅಂದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಒಂದು ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಪಾತ್ರವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಬಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಚಿಂನೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಬ್ಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಶಿಸ್ತನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಹೇಳುತ್ತದೆ.2 (ಗ್ರಾಂಶಿ ಪ್ರಿಸನ್ ನೋಟ್ ಬುಕ್)

ಲೆಬಿನಜ್ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಅನುಕರಣೆಗೂ ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಕಾವ್ಯವು ಒಂದು ತಾರ್ಕಿಕವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ಲೇಟೋ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯದ ಅನುಸಂಧಾನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸಾಕ್ರೆಟಿಸ್ ಅನಂತರ ಬಮದ ಮಹತ್ವದ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಪ್ಲೇಟೋ

. ಗ್ರೀಕ್ ದೇಶದವನಿದ್ದು ಅವನ ಚಿಂತನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ರಾಜಕಾರಣದ ಬಗೆಗೆ ಇದೆ. ಅವನು ರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಹೇಗೆ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ಹೆಚ್ಚು ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾಲ ಕ್ರಿಪೂ 427 347 ಆದರೆ ಅವನ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಅವನ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ರಾಜ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಹೇಗೆ ಇರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವನಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ರಾಜ್ಯಂಗ ಮತ್ತು ಪ್ರಭುತ್ವವು ಹೇಗೆ ಇರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಮಹತ್ವದ ಚಚೆಐಉ ಆಗಿತ್ತು. ಪೊಲಿಟಿಯಾ ಎಂದರೆ ರಾಜ್ಯಾಂಗ ಎಂದೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ಆಸಕ್ತಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರ ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯವಾದರೂ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಮಹಾನ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿದ್ದ ಸಾಕ್ರೇಟಿಸ್ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಪರ್ಕವು ಇದ್ದುದರಿಂದ ಅವನು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಮದೆ ಇರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳ ಕುರಿತು ಸಾಕ್ರೇಟಿಸ್‌ನಿಂದಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿದ್ದ. ಪ್ಲೇಟೋ ಕಾವ್ಯ, ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಪ್ರಭುತ್ವದ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚು ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯವು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಒಂದು ಭಾಗ ಎನ್ನುವಂತೆ ಅವನು ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಮಿಮೆಸಿಸ್ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಮೂಲ – ಇಮಿಟಟಿಯೋ. ಅವನು ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ಖಾವ್ಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥನೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ರಾಜ್ಯಾಂಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಕಾವ್ಯವು ಬೇಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಕಾವ್ಯವು ನಮಗೆ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಆದರ್ಶ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯವು ಎಷ್ಟು ಅಗತ್ಯವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. , ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ಕವಿಯು ಎಲ್ಲವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವನು ಕೆಲವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವೈದ್ಯನು ಹೇಗೆ ನಮ್ಮ ರೋಗವನ್ನು ಗುಣಪಡಿಸುತ್ತಾನೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವನು ಗುಣಪಡಿಸುವಂತೆ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯವು ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ 3 (ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ :ಮೆಕ್ರಸನ್ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ಲೆಟೋಸ್ ಐಡಿಯಾಸ್ ಆನ್ ಪಾಯೆಟ್ರಿ ಪರಿಜೆನ್ ಸೋಶಿಯಲ್ ಸೈನ್ಸ್ ಜರ್ನಲ್ ವಾಲ್ಯೂಂ 3 ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ 2019)

ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಎನ್ನುವುದೂ ಪ್ಲೇಟೋನ ವಾದ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದು ಕೆಲವು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತದೆ. ಭ್ರಮೆಯು ಓದುಗರನ್ನು ಕೆರಳಿಸಬಹುದು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ನಮ್ಮ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯವು ಎಷ್ಟು ಪೂರೈಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ. ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಜನರನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ಅದು ನಮ್ಮ ಹಾದಿಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಬಹುದು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಧಾನವಾದ ವಾದ. ಕಾಔಯವು ಯಾಕೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಹಾದಿ ತಪ್ಪಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವದಕ್ಕೆ ಪ್ಲೇಟೋ ಅವನದೇ ಆದ ತರ್ಕವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತದೆ. ಭಾವನೆಗಳ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಾಕ್ರೆಟಿಸ್ ಹೇಳಿದ್ದ " ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ

ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಆತ್ಮವನ್ನು ಸರಿಯಾದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗಿನ ಕೆಲವು ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು: ಕಾವ್ಯವು ನಮಗೆ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಯಾವತ್ತೂ ನಮಗೆ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬಲಾಗದು. ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವುದೇ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವೊಬ್ಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯೂ ಕೂಡಾ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ನಂಬಲಾರ. ಪ್ಲೇಟೋ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅದು ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆ ಎರಡನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ್ದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಎಲ್ಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ನಮಗೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಎಂದರೇನು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೊದಲ ಚರ್ಚೆಯು ಶುರುವಾದ್ದು ಭರತನಿಂದ. ಅವನು ನಾಟಕದ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ನಾಟಕವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಧಾನವಾದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ.

11.1 ಭಾಷೆ: ಲೋಕೋಪಯೋಗಿ – ಭಾವೋಪಯೋಗಿ

ಐ.ಎ.ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ. ಐ.ಎ.ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನ ಕೃತಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೀಗಿವೆ: ದಿ ಫೌಂಡೇಶನ್ಸ್ ಆಫ್ ಅಸ್ತೆಟಿಕ್ಸ್.(1921), ದಿ ಮೀನಿಂಗ್ ಆಫ್ ಮೀನಿಂಗ್.(1923), ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಲ್ಸ್ ಆಫ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ.(1924), ಸೈನ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ.(1925), ಪ್ರಾಕ್ಟಿಕಲ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ.(1929), ಕಾಲ್‌ರಿಜ್ ಆನ್ ಇಮಾಜಿನೇಶನ್. (1934), ದಿ ಫಿಲಾಸಫಿ ಆಫ್ ರೆಟ್ಹಾರಿಕ್.(1936)

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ರಿಚರ್ಡ್ ಎರಡು ಮಾದರಿಯ ಭಾಷಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಿಚರ್ಡ್‌ನ 'ಸೈನ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ; ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ, ಭಾಷೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆಗೂ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆಯೆಂದು ಅವನ ವಾದ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಭಾಷಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದೆ. ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಗೂ – ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಭಾಷೆಗೂ ಅಂತರವಿದೆ. ರಿಚರ್ಡ್ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಯಾವುದೇ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹವಿರಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ತತ್ವಜ್ಞಾನ;ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವನ ವಾದ. ಕವಿಯ ಮಾನಸಿಕ ಅನುಭವ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಅನನ್ಯತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಓದುವುದರ ಮೂಲಕ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂಬುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ರಿಚರ್ಡ್‌ನ ಈ ವಾದಗಳಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ದೊರಕಿತು.

ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯು ಲೋಕೋಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಪದ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸ್ವಂತ ಓದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಪಠ್ಯದ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆಸಿದವರ ದುರಂತ.

ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಜಗತ್ತಿನ ಉನ್ನತಿ: ಆಧುನಿಕ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆ; ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಚಲನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಗುರುತಿಸಲಾಗದ ದುಃಖಿತರು; ತಾನು ತನ್ನದು ಎಂದು ಯೋಚಿಸತೊಡಗಿದರು. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಜಗತ್ತು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಒಂದು ಚಹರೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಚಹರೆ ಎಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಏಕಮುಖ ಚಿಂತನೆ ಮಾತ್ರ. ಯಾವುದೇ ಆಯ್ಕೆ ಇದ್ದರೂ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ 'ನನಗಾಗಿ ಆಯ್ಕೆ' ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಸಹಜವಾಗಿ ಪಕ್ಷಪಾತಿ ಧೋರಣೆಯ ನಿಲುವು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಈ ರೀತಿ ವೈಚಾರಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅದನ್ನೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿನ ವಾಸ್ತವ ಬೇರೆ ಹೇಳಿತು.

ಇಡಿಯ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಜಗತ್ತು ತನ್ನೊಳಗೆ ಇದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿತು. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಅದನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಹೊರಗೆ ಚಾಚಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಬಗೆಗೆ ಯಾವ ಗೌರವವೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದರೆ ಒಂದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಕುಶಲತೆ ಎಂದು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇಡಿಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಕೃತಿಯೊಂದು ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರಬಹುದು. ಬೇರೊಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥಗಳ ಕಣಜವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ನಂಬುವ ಹಾಗೆ ವಿಮರ್ಶಕ ಈ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

'ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎನ್ನುವ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಅದು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಒಂದು ಭಾಷೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದವು ಸೂಚಿಸಬಹುದಾದ ಅರ್ಥ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಇದು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಹೇಳುವ ನಿಕಟ ಓದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯಾದ ಅನ್ವಯ ಕ್ರಮವೂ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂದರೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಜಗತ್ತು ಮಾತ್ರ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ 'ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂದರೆ 'ವಿಮರ್ಶೆ' ಮಾತ್ರ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಅದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆಯೆಂಬಂತೆ ಬಿಂಬಿತವಾಯಿತು. ತಾಂತ್ರಿಕ ಕುಶಲತೆ ಮುಖ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಚರ್ಚಿತವಾಯಿತು. ಮೂರನೆಯ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಅದು ಹರಡಿತು. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಬೌದ್ಧಿಕ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದುಕೊಂಡಿತು. ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಬರುವ ಚಿಹ್ನೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪರಿಕರದೊಂದಿಗೆ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು 'ವಿಮರ್ಶೆ'ಯೆಂದರೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ ಭಾವುಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ ಸ್ಪರ್ಶವೂ ದೊರಕಿತು. ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ವ್ಯಾಪಾರ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಟುವಟಿಕೆ. ವಿಮರ್ಶಕನ ಕಣ್ಣು ಕೃತಿಯ ಮೇಲಿರಬೇಕು. ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಏಕಾಗ್ರತೆಯ ನಿಷ್ಠೆ ಬೇಕು. ಇದು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಂತರಂಗಿಕವಾದ ನಿಲುವು. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಕ್ಷರದ ಮೇಲೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿ ಅದರ ಮುಖೇನ ಕವಿತೆಯ ಅರ್ಥಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಜನಪ್ರಿಯವೂ ಆಯಿತು.

ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಯಾವುದನ್ನು ನಿಕಟ ಓದು ಎಂದು ಕರೆಯಿತೋ ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾದ ಪ್ಯಾರಾ, ಅದರ ಧ್ವನಿ; ಸಾಲು–ಸಾಲುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಅಂತರ್ ಸಂಬಂಧ ಈ ರೀತಿಯ ಓದಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಗುಣವೆಂದರೆ ಅದು ಕೃತಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸುವ ಕ್ರಮ. ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಅದು ನಡೆಸುವ ಅನುಸಂಧಾನವು ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಜವಾದ ಸಂವಾದ. ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮೌಲ್ಯವಿದೆ. ಕೃತಿಯೊಳಗಿನಿಂದಲೇ ಅದು ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಕುರಿತು ಅಪರಿಮಿತ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹಾಳೆಯ ಮೇಲೆ ಬರೆಯಲಾಗಿರುವ ಅಕ್ಷರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೇಂದ್ರ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡಲು ಅಪರಿಮಿತವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಬೇಕು. ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು, ಅದನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಲು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸತ್ವ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಐ.ಎ.ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಎರಡು ರೀತಿಯ ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡಿದ. ಒಂದು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ, ಮತ್ತೊಂದು ಭಾವನಾತ್ಮಕ. ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯೇ ಬೇರೆ ಎಂದು ವಾದಿಸಿದ. ಲೋಕೋಪಯೋಗಿಯಾದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಭಾವೋಪಯೋಗಿ ಭಾಷೆಯ ಕೆಲಸಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಲೋಕೋಪಯೋಗಿ ಭಾಷೆಯು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತ. ಭಾವೋಪಯೋಗಿ ಭಾಷೆಯು ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇದರೊಂದಿಗೆ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಬಳಸಿದ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ನಾವು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು.ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆಯು ವ್ಯಂಗ್ಯ (irony) ಕರ್ಷಣೆ (tension) ವಿರೋಧಾಭಾಸ (paradox) ಇತ್ಯಾದಿ ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ರೀತಿಯ

ಪರಿಭಾಷೆಗಳು ಅಮೂರ್ತವಾದ ಯಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಗೆ ಸ್ವಾಯತ್ತವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಇರುತ್ತದೆ.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Bijaykumar das 2005 Twentieth century literary criticism
ಜಾ.ಗೋ. 1980 ಕಾವ್ಯಮಂಥನ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ
ಜಿ.ಎಚ್.ನಾಯಕ 2006 ಕೃತಿಸಾಕ್ಷಿ

11.2 ಮಹಾಕಾವ್ಯ

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ದಂಡಿಯ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ 'ಮಹಾಕಾವ್ಯ'ದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ದಂಡಿಯ ಮತದಂತೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹೀಗಿವೆ: (3, 209–217)

(ಅನೇಕ ಸರ್ಗಗಳುಳ್ಳ 'ಪ್ರಬಂಧ'ವು ಮಹಾಕಾವ್ಯ. 'ವಸ್ತುನಿರ್ದೇಶವು ಇರುತ್ತದೆ.)

ಅದು ಇತಿಹಾಸದಿಂದಾಗಲಿ ಕಥೆಯೊಂದರಿಂದಾಗಲಿ ಉದ್ಭೂತವಾಗಿರಬಹುದು; ಅಥವಾ ಸತ್ಯಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕುರಿತಿರಬಹುದು. ಅದು ಚತುರ್ವಿಧ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳ(=ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮ, ಮೋಕ್ಷ) ಫಲವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ;

ಅದರ ನಾಯಕರು ಚತುರನೂ ಉದಾತ್ತನೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ನಗರ, ಸಮುದ್ರ, ಪರ್ವತ, ಋತು, ಚಂದ್ರೋದಯ, ಸೂರ್ಯೋದಯ – ಇವುಗಳ ವರ್ಣನೆಯಿಂದಲೂ ಉದ್ಯಾನಕ್ರೀಡೆ, ಜಲಕ್ರೀಡೆ, ಮಧುಪಾನೋತ್ಸವ, ಪ್ರಿಯರ ಸಮಾಗಮ – ಇವುಗಳಿಂದಲೂ

ಪ್ರಣಯಿಗಳ ಅಗಲಿಕೆ ಮತ್ತು ವಿವಾಹಗಳಿಂದಲೂ, ಕುಮಾರೋದಯ ವರ್ಣನೆಯಿಂದಲೂ, ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆ, ದೂತಕಾರ್ಯ, ಪ್ರಯಾಣ, ಯುದ್ಧ, ನಾಯಕನ ಅಭ್ಯುದಯ – ಇವುಗಳಿಂದಲೂ

(ಅಲಂಕೃತವಾಗಿಯೂ ಎಂದರೆ ವಿವಿಧ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದಾಗಿಯೂ; ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿಲ್ಲದೆಯೂ; ಎಡೆಬಿಡದೆ ರಸಭಾವಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಯೂ; ಅತಿ ದೀರ್ಘವಲ್ಲದೆಯೂ ಕಿವಿಗಿಂಪಾದ ವೃತ್ತಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವವಾಗಿಯೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂಧಿಗಳುಳ್ಳವಾಗಿಯೂ ಇರುವ ಸರ್ಗಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರತಕ್ಕದ್ದೂ ಆಗಿ)

ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎಂದರೆ ಪ್ರತಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆಯ ಜಾತಿಯ ವೃತ್ತದಿಂದಲೇ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವಂತಿದ್ದು. ಒಳ್ಳೆಯ ಅಲಂಕಾರವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿರುವ ಕಾವ್ಯವು ಲೋಕರಂಜನವನ್ನು ಮಾಡುವುದಲ್ಲದೆ ಕಲ್ಪಾಂತರದವರೆಗೂ ಚಿರಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿರುವುದು.)

(=ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದು, ಎಂದರೆ ಅದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರಚಿತವಾದದ್ದು)

(ಕಥಾ+ವಿಶ್ರುತ+ಚತುರ+ವಿಕಾಶ+ಉತ್ಪಾದಿತ+ಅರ್ಥ+ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದದ್ದೂ, ಚತುರವಾದ ಪ್ರಕಾಶನದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಅರ್ಥಸಮೂಹದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು)

ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಲಕ್ಷಣ ವಿವರಣೆ 'ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶ'ದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ; ಶಬ್ದಗಳು ಅರ್ಥವಾಗುವಂತಿದ್ದರೂ ತಾತ್ಪರ್ಯವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಹೀಗಿರಬಹುದು: ಬಹು ಕುಶಲತೆಯಿಂದಲೂ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದಲೂ ಕೂಡಿದ ಆಚಾರ ಮತ್ತು 'ಲೋಕೋಪಕಾರ' ಗಳಿಂದ(ಎಂದರೆ ಲೋಕಾನುಭವದ ಉಪಕಾರಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ) ಉಂಟಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠಗುಣದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದೂ, ಉದಾರವೂ ಧೀರವೂ ಆದ ಅಧಿಕಾರ(=ಗ್ರಂಥ ವಿಭಾಗ): ಪರಮಸುಖಪದ ಶ್ರೀಧರ್ಮಕಾಮಾರ್ಥ ಮೋಕ್ಷಸ್ಥಿರ ವಿಷಯ ವಿಶೇಷಾಖ್ಯಾನ ವಿಖ್ಯಾತ ತತ್ತ್ವಂ (=ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಸುಖ ಸಂಪತ್ ಸ್ವರೂಪವಾದ ಧರ್ಮ, ಕಾಮ, ಅರ್ಥ, ಮೋಕ್ಷಗಳೆಂಬ ಸ್ಥಿರ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ತತ್ತ್ವ): ಪುರ, ಜನಪದ, ಶೈಲ(=ಬೆಟ್ಟ), ಆದಿತ್ಯ ಚಂದ್ರರ ಉದಯಗಳು, ಮೃಗಗಣಗಳು – ಇವುಗಳ ವರ್ಣನೆಗಳ ನಿರ್ಣಯಾರ್ಥವುಳ್ಳದ್ದು: ಸಮುದಿತ ಕುಸುಮಾಮೋದೋದಯ ಉದ್ಯಾನಲೀಲಾ(=ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಳಿದ ಹೂಗಳ ಸುಗಂಧವು ಹರಡಿರುವ ವನಕ್ರೀಡೆ), ಕ್ರಮವಿಹಿತ ಜಲಕ್ರೀಡಾ ವಿನೋದದಾದಿನೀತಂ – ಇವುಗಳಿಂದ ಸಾಗತಕ್ಕದ್ದು; ಪ್ರಮದ ಮದನಮಾದ್ಯದ್ಯೌವನೋದ್ಯಾನರಾಮಂ (=ಉಕ್ಕೇರುವ ಕಾಮದಿಂದ ಸೊಕ್ಕೇರಿದ ಯೌವನವೆಂಬ ಉದ್ಯಾನದಿಂದ ಮನೋಹರವಾದದ್ದು): ರಮಣ ರಣಿತಗೋಷ್ಠೀಬಂಧ ಸಂಧಿಪ್ರಬಂಧಂ ಇಂಪಾದ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಗೋಷ್ಠಿ(=ಸಭೆ, ಕೂಟ)ಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಕಥಾ ಸಂಧಿಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಪ್ರಬಂಧ(=ಕಾವ್ಯ):

(=ಬಗೆ ಬಗೆಯ ವೈಭವಗಳಿಂದ ಶೋಭಿಸುವ ಧರ್ಮಗಳಿಂದ ಸಾಧಿಸಿದ ವಿಧಿವತ್ತಾದ ವಿವಾಹ ಸಂಭ್ರಮಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಸಮಗ್ರವಾದ ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳನ್ನುಳ್ಳದ್ದು); (=ಶ್ರೇಷ್ಠನಾದ ರಾಜಕುಮಾರನ ಜನನ ಸಂಗತಿಯೇ ಮುಂತಾದ ಸಂತೋಷವೆಂಬ ಮದ್ಯದ ಸೇವನೆ, ಇವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಿರೂಪಣೆ); (=ನೀತಿವಿನಿಮಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಅನೇಕ ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆಗಳು, ದೂತಕಾರ್ಯ, ಪ್ರಯಾಣ, ಅನಂತಕಾಲದಲ್ಲೂ ಉಲ್ಲಾಸಕರವೆನಿಸಿರುವ ಯುದ್ಧ – ಇವುಗಳ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಅಂಗವಾಗಿ ಉಳ್ಳದ್ದು): (=ಭಯವಿಲ್ಲದ ವೀರ, ಔದಾರ್ಯ, ಘನವಾದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಎಸಗುವುದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡುವ ಗುಣಸಂಪತ್ತು – ಇವನ್ನುಳ್ಳ, ನಾಯಕನ ಅಭ್ಯುದಯವನ್ನು ತಿಳಿಸತಕ್ಕದ್ದು); (=ಸೊಗಸುವ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಲಂಕಾರ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಸಾಧಿತವಾದ ಅರ್ಥವುಳ್ಳದ್ದು): = ಕುಲ + ವಿದಿತ + ಪದ + ಉದ್ಯತ್ + ಕೋಮಲ + ಆಲಾಪ + ಶೀಲಂ = ಶುದ್ಧವಾದ ಪದಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದ ಲಲಿತವಾದ ಮಾತಿನ ರೀತಿಯುಳ್ಳದ್ದು; ಪ್ರವೃತ್ತಾಸ್ಪ =ಲಲಿತವಾದ ಗುಣಗಳಿಗೂ, ಬಗೆಬಗೆಯ ವೃತ್ತಜಾತಿಗಳ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ, ನಿರಂತರವಾದ ರಸ ವಿಶೇಷಕ್ಕೂ ಎಡೆಗೊಡುವ ಸುಂದರವಾದ ನೆಲೆವೀಡಾಗಿರತಕ್ಕದ್ದು): ರಾಜನೀತಿಯನ್ನು ಬಲ್ಲವರು ಹೇಳಿದ ಯುಕ್ತಿಗಳ, ಎಂದರೆ ಉಪಾಯಗಳ, ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನೂ ಲೋಕಾನುಭವವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳ ವಿಲಾಸಕ್ಕೂ ಆಕರವೆನಿಸುವ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯುಳ್ಳದ್ದು): ನಿಯತವಾದ ವೈದಿಕಸಮಯ ಜಿನಸಮಯ

ಮುಂತಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಸಾರವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೂ ಅದರಿಂದ ಸಾಧಿಸಲಾಗದ, ಪರಮ ತಪಸ್ಸನ್ನು ಅನುಷ್ಠಾನ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಸಿದ್ಧಿಸುವ, ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡತಕ್ಕದ್ದು), ವಿಗತಮಳಂ.(=ನಿರ್ಮಲವಾದದ್ದು, ನಿರ್ದುಷ್ಟವಾದ್ದು) (= ಉಪಾತ್ತ + ಅರಾತಿ + ಸಾರ್ಥ + ಅರ್ಥವೀರಂ = ಶತ್ರುಗಳಿಂದ ಸೆಳೆದುಕೊಂಡ ಐಶ್ವರ್ಯದಿಂದ ಸಾರ್ಥಕವೆನಿಸಿಕೊಂಡ ವೀರದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು): ಸಾಗರಂಬೋಲ್ (=ಸಾಗರದ ಹಾಗೆ), ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಅಪಾರವಾದ ಅಸಂಖ್ಯಾತವಾದ ಶಬ್ದಗಳೆಂಬ ಅಲೆಗಳ ಸಮೂಹದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು), ನಿಗದಿತ ಗುಣರತ್ನೈಕಾಕರಂ ನಿರೂಪಣೆಗೊಂಡ ಗುಣಗಳೆಂಬ ರತ್ನಗಳಿಗೆ ನೆಲೆಯಾದದ್ದು): ಇಂಥ(ಮಹಾಕಾವ್ಯವು)ಸೊಗಯಿಸಿ, (=ಭೂಮಂಡಲವನ್ನೂ ಅಂತರಿಕ್ಷವನ್ನೂ ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು, ಎಂದರೆ ಅದರ ಕೀರ್ತಿ ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪಕವಾಗಿರುವುದು ಎಂದು ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಯಾವುದನ್ನು ಸುದೀರ್ಘವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ಕ್ರಮವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅವುಗಳನ್ನು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ನಾಯಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಕಾವ್ಯಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಗಾಂಭೀರ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಕಥನ ಕವನಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥನ ಕ್ರಮದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಮೌಖಿಕ ಕಾವ್ಯಗಳೆಂದು ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಇದೆ ಜನಪದ ಕಥನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬುಡಕಟ್ಟು ನಾಯಕನಿರುತ್ತಾನೆ. 1957 ರಲ್ಲಿ ನಾರ್ಥಪ್ರೈ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ನಾಯಕನು ಶತ್ರುಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಸ್ಯಸ್ವರೂಪದ್ದಲ್ಲ ಶುದ್ಧ ದುರಂತ ನಾಯಕನು ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಗುಣವು ಉದಾತ್ತವಾದದ್ದು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಗಾಂಭೀರ್ಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ ಅದು ಭಾವನಾತ್ಮತವಾದುದ್ದಲ್ಲ.

ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

1. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಯಕನಿಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಜಾಗತಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ.
2. ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಸ್ತುವು ಶುದ್ಧ ಲೌಕಿಕವಾದುದ್ದಲ್ಲ
3. ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಸ್ತುವು ಅತಿಮಾನುಷ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.
4. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ದೇವರ ಸಂಬಂಧ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

[ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಪುಟ.176]

ಡಾ.ಶ್ರೀಧರಹೆಗ್ಡೆ ಭದ್ರನ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಮಹಾಕಾವ್ಯ
ಟಿ.ಪಿ.ಅಶೋಕ 1999 ವಾಸ್ತವತಾವಾದ
ಎಲ್.ಎಸ್.ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ 1991 ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಮತ್ತು ಭಾರತೀಯಮಹಾಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳ ಮನೋಧರ್ಮ Bakhtin M.M. ? The dialogic imagination
Fredric Jameson 1974 Marxism and Forms
ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಸೂತ್ರಗಳು

"ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದು ಸುಲಭವಾದ ಕೆಲಸವಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಹಾಕಾವ್ಯ' ಎಂಬ ರೂಪವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದು ಅಂತಹ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸವೇನಲ್ಲ. ಆನೆಯನ್ನು ಉಳಿದ ಭೂಚರ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ತೋರಿಸುವಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ, ಅರಮನೆಯನ್ನು ಉಳಿದ ಮನೆಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯೆಂದು ಗುರುತಿಸುವಷ್ಟು ಖಚಿತವಾಗಿ 'ಮಹಾಕಾವ್ಯ'ವನ್ನು ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ತೋರಿಸಬಹುದು. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲೆ ಇರುವ 'ಮಹಾ' ಎಂಬುದೇ ಅದರ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. 'ಮಹಾ' ಎಂಬುದು ಅದರ ಗಾತ್ರವನ್ನೂ, ವಿಸ್ತಾರವನ್ನೂ ಆಂತರಿಕ ಸತ್ವಾತಿಶಯವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ, ಖಂಡ ಕಾವ್ಯ, ಭಾವಗೀತೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಹೇಗೆ ಬೇರೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅದರ ಕೇವಲ ಗಾತ್ರವೊಂದೆ ಸಾಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವಿಶಿಷ್ಟವೂ, ತೀರ ವಿರಳವೂ ಆದ ಒಂದು ರೂಪ. ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳೆಂಬ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗೆ ಅರ್ಹವಾಗುವ ಕೃತಿಗಳು ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೆ ಕೇವಲ ಬೆರಳೆಣಿಕೆಗೆ ಸಾಲುವಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿವೆ.

ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ನಡೆದಿದೆ. ಅದರ ರೂಪ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಇಲಿಯಡ್ – ಒಡಿಸ್ಸಿಗಳಂಥ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೂ, ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ರಚಿತವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಮಾದರಿಗಳನ್ನಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ನಡೆದಿದ್ದರೆ, ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣ – ಮಹಾಭಾರತಗಳನ್ನು ಮೂಲಮಾನವನ್ನಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ನಡೆದಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಮೊದಲು ಚರ್ಚೆ ನಡೆದದ್ದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಂದ. ರುದ್ರನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯ ನಡುವೆ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಮೊದಲ ಚರ್ಚೆ ಆರಂಭವಾದದ್ದು ಇಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಈ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬಹುಶಃ ದಂಡಿ ಭಾಮಹರೇ ಮೊದಲಿಗರು. ಇವರ ಕಾಲ ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. ಆರು ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನ. ಅಲ್ಲಿಂದೀಚೆಗೆ ಭಾರತೀಯ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನಿರ್ವಚಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.[1] ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆದಿರುವ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಒಂದು ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಭಾರತೀಯರ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅನಂತರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ, ಅದರ ಉಗಮ, ವಿಕಾಸ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ, ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮವರು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸೂತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅದರ ಶರೀರವನ್ನು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ದೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ, ಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಪಶ್ಚಿಮದ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಸಾಮ್ಯಗಳಿದ್ದರೂ, ಇರುವ ಅಂತರ ಮಾತ್ರ ಪೂರ್ವ – ಪಶ್ಚಿಮದಷ್ಟಿದೆ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಗ್ರಂಥ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು 'ಕಾವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ'; ವಿದ್ವಜ್ಜನರಿಗೆ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಕೊಡುವುದು 'ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ'. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವಾಗಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ರಚಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು ಪದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ. ಮಸ್ತಕವೇ ಪುಸ್ತಕವಾಗಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲ ಬರವಣಿಗೆಯೂ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಸುಲಭವಾದ 'ಪದ್ಯ' ರೂಪದಲ್ಲೆ ರಚಿತವಾಗಬೇಕಾದದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಹಜ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯವಾಗಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಲಿ ಪದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಎಂದರೆ 'ಪದ್ಯ'ವಲ್ಲ. 'ಕಾವ್ಯ' ಮತ್ತು 'ಪದ್ಯ' ಇವೆರಡೂ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಪದಗಳಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ, ಪದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ರಚಿತವಾಗಬಹುದು, ಗದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ರಚಿತವಾಗಬಹುದು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ 'ಕಾವ್ಯ'ಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು 'ಶಾಸ್ತ್ರ'ವೇ ಹೊರತು ಗದ್ಯ ಅಲ್ಲ. ಪದ್ಯ ಯಾವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸುಲಭವೂ ಮತ್ತು ಅಗತ್ಯವೂ ಅದ ರೂಪವಾಗಿತ್ತೋ, ಆಗ ಗದ್ಯ ಬರೆಯುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಗದ್ಯ ಬರೆಯುವುದು ಕಷ್ಟ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯೂ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ 'ಗದ್ಯಂ ಕವೀನಾಂ ನಿಕಷಂ ವದಂತಿ' (ಗದ್ಯವು ಕವಿಗಳ ಒರೆಗಲ್ಲು ಎಂದು ಪ್ರತೀತಿ) ಎಂಬ ಮಾತು ಬಹುಶಃ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬಾಣನಂಥವನು 'ಕಾದಂಬರೀ' ಎಂಬ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನೇ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೆದು, ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಪದ್ಯ ರೂಪದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಬರೆಯುಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಸವಾಲೆಸೆದಂತೆ ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಇದ್ದ ಭಾವನೆಗಳು ಬದಲಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಗದ್ಯ'ವಾಗಲಿ 'ಪದ್ಯ'ವಾಗಲಿ ನಿಜವಾದ 'ಕಾವ್ಯ'ವಾಗುವುದು ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಎನ್ನುವುದು ಅರಿವಿಗೆ ಬರತೊಡಗಿದಂತೆ ಗದ್ಯ – ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಮಾಡಿ 'ಚಂಪೂ' ಎಂಬ ರೂಪವೊಂದನ್ನು ಕವಿಗಳು ಆವಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. "ಮಹಾ ಕಾವ್ಯವು ಪದ್ಯಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು"[2] ಎಂಬ ರೂಢಿಗತವಾದ ಕಲ್ಪನೆ, ಮುರಿದು ಬಿದ್ದು "ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಗದ್ಯಮಯ, ಪದ್ಯಮಯ, ಉಭಯಮಯ"[3] – ಎಂದು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಹುಕಾಲ ಬೇಕಾಯಿತು.ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮಹಾಕಾವ್ಯ . ಭಾವಗೀತೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಿದವರು ಗ್ರೀಕರು. ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆ, ಕಥೆ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಕ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಿದರು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಮಾತ್ರ, ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಎರಡು ಕೇಂದ್ರಗಳಾದ ಭಾರತ ಗ್ರೀಸ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದದ್ದು ನಾಟಕ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ಎನ್ನುವುದು ತೀರಾ ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿ. 'ಭಾವಗೀತೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ನಮ್ಮವರಲ್ಲಿ ನಡೆಯಲೆ ಇಲ್ಲ; ಕಾರಣ, ಅಂಥದೊಂದು ಪ್ರಕಾರವೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇದ್ದುದೆಲ್ಲಾ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವೇ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ನಾಟಕ ಕೂಡ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು 'ರಮ್ಯ'ವಾದ ಪ್ರಕಾರವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿತ್ತು. 'ಕಾವ್ಯೇಷು ನಾಟಕಂ ರಮ್ಯಂ' ಎಂಬ ಸೂಕ್ತಿ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮಲು ಈ ಭಾವನೆಯೇ ಕಾರಣ. ಆದರೆ 'ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ' ಆರಂಭವಾದದ್ದು 'ನಾಟ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಿಂದ. ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ

ವಿಮರ್ಶನ ವಿಧಾನವೇ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವುದೆಂಬ ಭಾವನೆ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ಅನಂತರವೇ. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಕ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಭಾವಗೀತೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಿದವರು ಗ್ರೀಕರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಈ ವಿಭಜನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಟಿ. ಎಸ್. ಇಲಿಯಟ್ 'ಕಾವ್ಯದ ಮೂರು ವಾಣಿ'ಗಳೆಂದು ಇವುಗಳನ್ನು ಕರೆದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.'[4] ಮೊದಲನೆಯದು, ಯಾವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾರ, ಕವಿ ತನಗೆ ತಾನೇ ಮಾತನಾಡಿಕೊಂಡಂತೆ ಇರುತ್ತದೋ ಅಥವಾ ಯಾರನ್ನೂ ಉದ್ದೇಶಿಸಿದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅದು; ಎರಡನೆಯದು, ಯಾವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾರ, ಸಣ್ಣದೋ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡದೋ ಆದ ಸಹೃದಯ ಸಮೂಹವೊಂದನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತನಾಡಿದಂತೆ ಇರುತ್ತದೋ ಅದು; ಮೂರನೆಯದು, ಯಾವ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಕಲ್ಪಿತ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತೊಂದು ಕಲ್ಪಿತ ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದ ನಡೆಯಿಸುವ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಕವಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೋ ಅದು. ಮೊದಲನೆಯದು ಭಾವಗೀತೆ, ಎರಡನೆಯದು ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಮೂರನೆಯದು ನಾಟಕ. ಈ ಮೂರು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ, ಭಾವಗೀತೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಕಾವ್ಯವೆಂದೂ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಕಾವ್ಯವೆಂದೂ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠಕಾವ್ಯ ಎಂದರೆ, ಎಲ್ಲಿ ಕವಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ತನ್ನಿಂದ ಆಚೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೋ ಅದು; ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಕಾವ್ಯ ಎಂದರೆ ಕವಿ ಎಲ್ಲಿ ಬಹಿರಂಗದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸದೆ, ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದ ವೈಯಕ್ತಿಕಾನುಭವಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೋ ಅದು ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಕೇಂದ್ರ. ಲೋಕ ವಸ್ತುಗಳು ಅವನ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಉಂಟು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಭಾವನೆಗಳು ಇವೇ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಗೆ ತಾನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಭಾವಗೀತೆಯ ಕವಿಗೆ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಸುಖ, ದುಃಖ, ನೋವು ನಲಿವು ಇಷ್ಟ □ ಅನಿಷ್ಟಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿರುವಂತೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುವ ಕವಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ಏನಿದ್ದರೂ, ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹೀಗಾಗಿ ಭಾವಗೀತೆಯಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಕವಿಯ ಭಾವನೆ, ಇದೇ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆರಳಿಟ್ಟು ತೋರಿಸಲು ಬರುವಂತೆ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ತೋರಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಖಚಿತವಾಗಿ ಗೆರೆ ಎಳೆದು ವಿಭಾಗಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ, ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಹಾಗೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಎಂದು ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸುವುದು ಅಭ್ಯಾಸದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಕಾವ್ಯದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಭಾವಗೀತೆ ಎಂದೂ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಕಾವ್ಯದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎಂದೂ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಲ್ಲಿ, ಕಾವ್ಯದ ಇನ್ನೆರಡು ಪ್ರಮುಖ ರೂಪಗಳಾದ ಭಾವಗೀತೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಇವುಗಳಿಗೂ, ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳ ಅವಲೋಕನ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾವಗೀತೆ ಹಾಡಿದ್ದು, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ವಾಚಿಸಿದ್ದು, ನಾಟಕ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದು ಎಂದು ಈ ಮೂರರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಭಾವಗೀತೆಗೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಹೋಲಿಕೆಗೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅವುಗಳ ಗಾತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಒಂದು ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಹ್ರಸ್ವ, ಮತ್ತೊಂದು ದೀರ್ಘ. ಭಾವಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಹರಳುಗೊಂಡ ಒಂದು ಭಾವ ಅಥವಾ ಹುರಿಗೊಂಡ ಹಲವು ಭಾವಗಳಿದ್ದರೆ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಅನೇಕ ಭಾವಗಳ ಒಂದು ಸಂಕುಲ. ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳು, ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳು, ಅದನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡಿವೆ; ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೇ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಭಾವಗೀತೆಯಂತೆ ಒಂದೇ ತುತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದಿಸಲಾಗದ, ನಾಟಕದಂತೆ ಒಂದೇ ಕೂತಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿ ಮುಗಿಸಲಾಗದ, ಒಂದು ಸುದೀರ್ಘ ಕಥನರೂಪ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹಲವು ದಿನಗಳ ಕಾಲ ಓದಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಪಾರಾಯಣ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎಂದರೆ ಗಂಭೀರವಾದ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಕಥನ ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದೆ ಬಹುಜನ ಸಮ್ಮತವಾದ ಸೂತ್ರವಾಗಿದೆ.

ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಇವುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯ ವೈಷಮ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಡೆದಿದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಪ್ರಕಾರ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೂ ನಾಟಕದಂತೆ ಅನುಕರಣದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ. ಆದರೆ, ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿನ ಏಕರೀತಿಯ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಬಳಕೆ, ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಕಾಲದ ಅವಧಿಯಿಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ – ಇವು ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್. ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕವಿ ತನ್ನ ಕಥೆಯ ಘಟನೆಗಳು ಹಿಂದೆ ನಡೆದವೆಂಬಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ, ನಾಟಕಕಾರ ಅವುಗಳು ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ ಎಂಬಂತೆ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ."[5] ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ "ಮಹಾಕಾವ್ಯ ನಾಟಕದಂತೆ ಅಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ನಟರಿಲ್ಲ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳಿಲ್ಲ ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲದರ ಅಭಾವವನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಡುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಅವನದು."[6] ಇದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ "ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮೂಲತಃ ಒಂದು ಸಹೃದಯ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಹೇಳಿದ ಕಥೆ, ನಾಟಕ ಮೂಲತಃ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವೃಂದದ ಎದುರಿಗೆ ಆಡಿ ತೋರಿಸಿದ ಪ್ರದರ್ಶನ"[7] ಇವೆಲ್ಲವೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಿಂದ ನಾಟಕ ಯಾಕೆ ಬೇರೆ ಎಂಬುದರ ಕಾರಣಗಳು. ಆದರೆ "ಮಹಾಕಾವ್ಯ ನಾಟಕದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಸೊಗಸಲಾರದು; ನಿಜವಾದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ನಾಟಕೀಯವಾದ ಸಂವಾದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೇ ಬೇಕು"[8] ಎಂಬುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಸೂಚನೆ. ಈ ಸೂಚನೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ನಾಟಕದಿಂದ ತೀರಾ ಭಿನ್ನ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ.

.ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿನಂತೆ, ಭಾರತೀಯ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು, ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ, ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಇನ್ನುಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಹಾಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿ ಅದನ್ನು 'ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ' ಎಂದೇ ಕರೆದರು. ಆದರೂ "ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ರಸಕ್ಕೆ ದೊರೆತಿರುವ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವು ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸತಕ್ಕದ್ದು – ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಅಂಗೀಕರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಬೇಕಾಯಿತು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ನಾಟಕ ಲಕ್ಷಣ ನಿರೂಪಣೆಗೇ ಮೀಸಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವುದೂ ಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಮಾತನ್ನು ಎತ್ತದಿರುವುದೂ ಕೊನೆಯ ತನಕ ತಪ್ಪಲಿಲ್ಲ."[9] ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವ ಆಲಂಕಾರಿಕರೆಲ್ಲ, ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ವಿಷಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಅದನ್ನು ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಗೊಡವೆಗೇ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಕಾವ್ಯ ಕೌತುಕವೆಂಬ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆದ ಭಟ್ಟತೌತನ ಒಂದು ಉಕ್ತಿ ತೀರಾ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದದ್ದಾಗಿದೆ. 'ಪ್ರಯೋಗತ್ವಮನಾಪನ್ನೇ ಕಾವ್ಯೇನಾಸ್ವಾದ ಸಂಭವಃ' (ನಾಟ್ಯ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳದ ಹೊರತು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದ ಉಂಟಾಗದು)[10] – ಎಂಬುದು ಆ ಮಾತು. ಇದು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾದ, ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಎಂಬುದು ಮೂಲತಃ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ ಅಥವಾ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸತಕ್ಕದ್ದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಓದುವಾಗ ಇದೇ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಭಟ್ಟತೌತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅದು, ಎಂದರೆ, ಕಾವ್ಯ, ಸಹೃದಯರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಯೋಗತ್ವ'ವನ್ನು (Process of dramatisation) ತಾಳುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಪಾತ್ರಗಳು, ಘಟನೆಗಳು ಓದುಗನ ಮನೋರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪುನರಭಿನಯಗೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ, ಆಸ್ವಾದವೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನೇ, ಕಾವ್ಯವೂ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ಮಾತೇ ಹೊರತು, ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕುರಿತ ಮಾತಲ್ಲ.

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ, ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಕೆಲವು ವಾದಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಮೂರು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು: ಮೊದಲನೆಯದು, ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ, ಇರುವುದೇನಿದ್ದರೂ ಭಾವಗೀತೆಯೇ; ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯವೂ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕವೇ. ಎರಡನೆಯದು, ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದಿದೆ ಎಂದರೂ, ಅದು ಅನೇಕ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕವಾದ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಪದ್ಯಗಳ ಒಂದು ಜೋಡಣೆಯಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಅಲ್ಲ. ಮೂರನೆಯದು, ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆಂಬ ಸುದೀರ್ಘ ಕಥನ ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದು, ಇವತ್ತಂತೂ ಅದರ ರಚನೆ ಅಸಾಧ್ಯ, ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅನಗತ್ಯ.

.ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ ಇರುವುದೇನಿದ್ದರೂ ಭಾವಗೀತೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಭಾವಗೀತೆಯ ಪಂಥದವರ ವಾದ. ಇವರ ಪ್ರಕಾರ, ನಾಟಕವಾಗಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಗಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಮೂಲತಃ ಭಾವಗೀತೆಯೇ ಅಥವಾ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕವಾದ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು.

ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಂಘಟನಾಶಕ್ತಿ (ಅಂ–ಂಡಿಜುಟಿಚಿಣುಟಿರಿ ಜಟಿಜಡಿಂಥಿ) ಎಂಬುದೊಂದು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಭಾವಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಭಾವಗೀತೆ ಬೇರಾವ ಶಕ್ತಿಸಮ್ಮಿಶ್ರವೂ ಅಲ್ಲದ ಶುದ್ದ ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅದು ಶುದ್ಧ ಕಾವ್ಯ.[11] ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯದ ನಿಜವಾದ ಸ್ವರೂಪ ಅದರ ಹ್ರಸ್ವತೆಯೆ ಹೊರತು, ಅದರ ದೀರ್ಘತೆಯಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕವಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒದಗುವ ಭಾವತೀವ್ರತೆ ಕೆಲವೇ ಕ್ಷಣಗಳು, ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಅರ್ಧ ಗಂಟೆ ನಿಲ್ಲುವಂಥದ್ದು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಭಾವಗೀತೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಹ್ರಸ್ವವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹ್ರಸ್ವವೂ, ಭಾವತೀವ್ರವೂ ಆಗಿರುವುದೊ ಅದೇ ನಿಜವಾದ, ಶುದ್ಧವಾದ ಕಾವ್ಯ. ಇದು ಇವರ ವಾದದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಜಲು. ಹಾಗಾದರೆ ದೀರ್ಘವಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಿವೆಯಲ್ಲ ಅವುಗಳನ್ನು ಏನೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕು ಎಂದರೆ, ಉತ್ತರ ಇಷ್ಟೆ : ನಿಜ, ದೀರ್ಘವಾದ ಕಾವ್ಯಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅವು ಮೇಲೆ ನೋಡಲು ದೀರ್ಘಕಾವ್ಯಗಳಂತೆ ಕಂಡರೂ, ಒಳಹೊಕ್ಕು ನೋಡಿದರೆ ಅನೇಕ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಒಂದು ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಅಲ್ಲ.[12] ಕವಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟ ತೀವ್ರಾನುಭವಗಳನ್ನು ಅಂದಂದೆ ಕಿರಿಯ ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನಾಗಿ ರಚಿಸಿಕೊಂಡು, ಅನಂತರ ಅವುಗಳನ್ನು ನೀರಸವಾದ ಗದ್ಯದ ತುಣುಕುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟೆ. ಆದುದರಿಂದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎಂಬುದೇನಿದ್ದರೂ ಅನೇಕ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕವಾದ ಭಾಗಗಳ ಒಂದು ಸರಣಿ – ಎನ್ನುವುದು ಭಾವಗೀತೆಯ ಪಂಥದವರ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ. ಮೊದಮೊದಲು, ಭಾವಗೀತೆಯೊಂದೇ ಕಾವ್ಯ. ಅದನ್ನುಳಿದ ಬೇರೆ ಕಾವ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದ ಈ ವಾದ, ಬರಬರುತ್ತಾ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ತಳ್ಳಿ ಹಾಕದಿದ್ದರೂ, ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಅನೇಕ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಒಂದು ಜೋಡಣೆ ಎನ್ನುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ವಾದ ಮುಂದುವರಿದು ಮತ್ತೊಂದು ಅತಿರೇಕವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಅದು, 'ದೀರ್ಘ ಕಾವ್ಯಗಳೇ ಇಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ' ಎನ್ನುವ ವಾದ. ಎಡ್ಗರ್ ಅಲೆನ್ ಪೋ ಇದರ ನೇತಾರ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ದೀರ್ಘ ಕಾವ್ಯಗಳೇ ಇಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ದೀರ್ಘತೆ ಎಂದರೆ ಅದೊಂದು ಅಡಕಿಲು (ಕಚಿಜಜುಟಿರಿ) ಕೆಲಸ.[13] ಕಾವಿರಲಿ ಇಲ್ಲದಿರಲಿ, ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಕವಿ ಅನಗತ್ಯವಾದದ್ದನ್ನೆಲ್ಲ ಅಡಕುತ್ತಾ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ದೀರ್ಘವಾಗಿಸುವುದು ಒಂದು ಕೃತಕ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಹೊರತು, ತೀವ್ರ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಾರ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ಹೊಸೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ರಚಿತವಾಗುವ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಕಾವು ಭಾವಗೀತೆಯಲ್ಲಿನಂತೆ ಮಡುಗಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲಲಾರದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ "ದೀರ್ಘತೆ ಎನ್ನುವುದೊಂದು ಮಹಾಪಾಪ"[14] ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ "ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘವಾದ ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ"[15] – ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಎಡ್ಗರ್ ಅಲೆನ್ ಪೋ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಾದವೂ ನಿಂತಿರುವುದು ಒಂದೇ ಒಂದು ಗೃಹಿಕೆಯ ಮೇಲೆ; ಅದು ಕವಿಗೊದಗುವ ಭಾವತೀವ್ರತೆ ಬಹುಕಾಲ ನಿಲ್ಲತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಈ ಕ್ಷಣಕಾಲದ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹ್ರಸ್ವವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಹ್ರಸ್ವವಾಗಿರುವ ಭಾವಗೀತೆಯೇ

ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯ – ಎನ್ನುವುದು. ಈ ವಾದವನ್ನು, ಭಾವಗೀತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದ ಬಹುಮಂದಿ ಪುರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ದೀರ್ಘಕಾವ್ಯಗಳ ಮೃತ್ಯುಪತ್ರವನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. "ದೀರ್ಘವಾದ ಕಾವ್ಯಗಳ ಕಾಲ ಎಂದೋ ಮುಗಿದುಹೋಯಿತು. ದೀರ್ಘಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಸತ್ತು ಹೋಗಿದೆ. ಈಗ ಅದನ್ನು ಎಲ್ಲರ ಎದುರಿಗೆ ಮಣ್ಣು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಯಾರೂ ಈಗ ಅಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ"[16] – ಎನ್ನುವುದು ಈ ಮೃತ್ಯು ಪತ್ರದ ಒಕ್ಕಣೆ.

.ದೀರ್ಘವಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ, ಮತ್ತು ಅದೇ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರೋಧಿಯಾದ ಈ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಇರುವುದೆಲ್ಲವೂ ಭಾವಗೀತೆಯೆ; ಭಾವಗೀತೆಯೆ ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯ ಅನ್ನುವ ಕೂಗು. ಈ ಕೂಗು ತೀರಾ ಪಕ್ಷಪಾತದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು. ಭಾವಗೀತೆಯೊಂದೇ ಶುದ್ಧಕಾವ್ಯ ಉಳಿದದ್ದು ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು, ನಮ್ಮದೊಂದೇ ತಾಜಾಮಾಲು, ನಕಲಿ ಮಾಲುಗಳಿಗೆ ಮೋಸ ಹೋಗಬೇಡಿ ಎನ್ನುವ ವ್ಯಾಪಾರದ ಜಾಹೀರಾತಿನಂತಿದೆ. ನಿಜ. ಭಾವಗೀತೆ ಶುದ್ಧಕಾವ್ಯವೇ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕವಾಗಲಿ, ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಗಲಿ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕವೇ ಎನ್ನುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕವಾದ ಅನೇಕ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಗಲಿ, ಇತರ ದೀರ್ಘ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಲಿ ಅನೇಕ ಭಾವಗೀತೆಯ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಮಾಡಿದ ಸರಪಣಿ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಒಪ್ಪುವ ಮಾತಲ್ಲ. ಕವಿಯ ಭಾವತೀವ್ರತೆ ಹೆಚ್ಚುಕಾಲ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ, ಆದ ಕಾರಣ ಭಾವಗೀತೆ ಹ್ರಸ್ವವಾಗಿದೆ, ಮತ್ತು ಭಾವ ತೀವ್ರತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮೇಲೆ, ದೀರ್ಘ ಕಾವ್ಯಗಳ ಹಿಂದೆಯೂ ಇರುವ ಕವಿಯ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯನ್ನಾಗಲಿ, ಮತ್ತು ಆ ಕಾವ್ಯಗಳ ಸಹಜತೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಶಂಕಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಕಾಲ ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುವ ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಇಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಬಾರದು. ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ಭಾವಗೀತೆಯ ಪರಿಮಿತ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ಭಾವತೀವ್ರತೆಯಿರಲಾರದು, ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕವಿಯ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯ ಏರಿಳಿತವಿರುವುದು ಸಹಜ. ಹೀಗೆ ಏರಿಳಿತವಿರುವುದೇ ಅದರ ದೋಷ, ಭಾವಗೀತೆಯಂತೆ ಇಲ್ಲೂ ಭಾವತೀವ್ರತೆ ಮಡುಗಟ್ಟಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು, "ಮುಖದಲ್ಲಿ, ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಜೀವಕಳೆ ಬೇರೆಲ್ಲೂ ಕಾಣದ ಕಾರಣ, ಇಡೀ ಮುಖದ ತುಂಬಾ ಕಣ್ಣುಗಳೇ ಇರಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ವಾದಿಸಿದ ಹಾಗೆ."[17] ಭಾವಗೀತೆಯ ಕವಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೂ, ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವ ಕವಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೂ ಖಂಡಿತ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಭಾವದ ಕಾವನ್ನು ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮಹಾಕವಿಗಳಿಗೆ ಇದೆ. ಕುವೆಂಪು 'ಶ್ರೀರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ' ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯಲು ತೆಗೆದುಕೊಂಡದ್ದು ಒಂಬತ್ತು ವರ್ಷಗಳು; ವರ್ಜಿಲ್ ಈನಿಯಡ್ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯಲು ತೆಗೆದುಕೊಂಡದ್ದು ಹನ್ನೊಂದು ವರ್ಷಗಳು. ಅದೊಂದು ಭಾವವನ್ನು ಬದುಕುವ ನಿರಂತರ ಕ್ರಿಯೆ. ಈ ಶಕ್ತಿ ಕೇವಲ ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಇತ್ತು, ಇಂದಿನ

ಕವಿಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲ, ಆದುದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ರಚನೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಮಾತು. ಇಂದೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ರಚನೆ ನಡೆದೇ ಇದೆ. ಸಾರಾಂಶ ಇಷ್ಟು : ನಾಟಕ, ಭಾವಗೀತೆಗಳಂತೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಕಾರವೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಡೆಗೆ ನಾವು ನವೋದಯದ ಕುರಿತು ಕೂಡಾ ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟ್ಯಾಗೂರರು ಈ ವಿಭಜನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ :

"ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಎರಡು ಪಂಗಡ ಮಾಡಬಹುದು. ಕೆಲವು ಒಬ್ಬ ಕವಿಯ ಮಾತುಗಳು, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮಾತುಗಳು.

ಒಬ್ಬ ಕವಿಯ ಮಾತುಗಳೆಂದರೆ ಮತ್ತಾರಿಗೂ ತಿಳಿಯತಕ್ಕುದಲ್ಲವೆಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ; ಹಾಗಾಗುವ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಆ ಕವಿಯನ್ನು ಹುಚ್ಚನೆನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವಿಷ್ಟೇ – ಕವಿಗೆ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಸುಖದುಃಖ, ಕಲ್ಪನೆ, ಜೀವನದ ಅಭಿಜ್ಞತೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾನವ ಜಾತಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಚಿರಂತನ ಹೃದಯಾವೇಗವನ್ನೂ ಜೀವನದ ಮಾರ್ಮಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ.

ಈ ಪಂಗಡದ ಕವಿಗಳಿಗಿರುವಂತೆಯೇ ಮತ್ತೊಂದು ಪಂಗಡದ ಕವಿಗಳೂ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಕಾವ್ಯಗಳ ಮುಖಾಂತರವಾಗಿ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ದೇಶವು ಅಥವಾ ಕಾಲವು ತನ್ನ ಹೃದಯವನ್ನೂ ಅಭಿಜ್ಞತೆಯನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ ಅದನ್ನು ಮಾನವನ ಶಾಶ್ವತ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯ ಪಂಗಡದ ಕವಿಗೆ ಮಹಾಕಾವಿಯೆಂದು ಹೆಸರು."[18]

ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು 'ಮಹಾಕಾವ್ಯ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಪರ್ಯಾಯ ಪದಗಳು ಕೆಲವಿವೆ : ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ Epic, Heroic Poetry, Classic, Great Poetry ಎಂಬ ಪದಗಳೂ, ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಇತಿಹಾಸ, ಪುರಾಣ, ಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬ ಪದಗಳೂ ಇವೆ. ಈ ಪದಗಳು ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಎಪಿಕ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯ ಮಾತುಗಳೋ ಅಥವಾ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆಯೋ ಎನ್ನುವುದನ್ನು, ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪರಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮವರು ಹೇಳುವ ನಾಲ್ಕು ಪದಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಹಾಕಾವ್ಯ' ಎಂಬುದು ತುಂಬ ವ್ಯಾಪಕಾರ್ಥವನ್ನುಳ್ಳ ಪದ. Clasic Great ಇವುಗಳನ್ನು 'ಮಹಾಕಾವ್ಯ' ಎಂಬ ಪದ ತುಂಬ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ 'Heroic Poetry'ಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ 'ವೀರಕಾವ್ಯ' ಎಂಬ ಪದವೊಂದನ್ನು ನಾವು ಬಳಸಬಹುದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ವೀರಕಾವ್ಯ' ಎಂಬುದು ತನಗೆ ತಾನೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಇಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು, ವೀರಕಾವ್ಯವೆಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 'ವೀರಗಾಥಾ' ಎಂಬ ಜಾನಪದ ಗೇಯಕಾವ್ಯರೂಪವೊಂದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಇದು,

Heroic Poetry ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗುವ ಬದಲು, ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ Ballad ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ Classic ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಮಾರ್ಗಕಾವ್ಯ' ಎಂದಾಗಲಿ, ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವ 'ಮಹಾಧ್ವಕೃತಿ' ಎಂಬುದನ್ನಾಗಲಿ ಬೇಕಾದರೆ ಬಳಸಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ, ಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿ ಸಮಾನಾರ್ಥಕಗಳು. ಇತಿಹಾಸ, ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಗೆರೆ ಎಳೆದು ತೋರಿಸುವಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ, ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಇತಿಹಾಸ, ಪುರಾಣ, ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿನ 'ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣ' ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಮೂಲ ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ರಚಿತವಾದ 'ಮಹಾಕಾವ್ಯ'ಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ ದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಸಿದ್ಧವಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಇಟಿಛಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ 'ಮಹಾಕಾವ್ಯ' ಎಂಬ ಒಂದು ಪದವನ್ನಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾತನಾಡುವುದು ಅನುಕೂಲ.ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಎಪಿಕ್ ಅಥವಾ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆಂದರೇನೆಂಬುದನ್ನು ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಿ ಹೇಳಲು ಅನೇಕರು ಪ್ರಯತ್ನ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. 'ಅದೊಂದು ಸಾಕಷ್ಟು ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಕಥನ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರ' – ಎನ್ನುವುದೇ ಎಲ್ಲರೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಮೊದಲ ಮಾತು. ನಾಟಕ, ಭಾವಗೀತೆಗಳಿಂದ ಇದನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಮೊದಲ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೇ ಇದು, ಈ 'ಸುದೀರ್ಘತೆ'. "ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಸುದೀರ್ಘವೆಂಬುದೇನೋ ನಿಜವಾದರೂ, ಎಲ್ಲ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎನ್ನಲು ಬಾರದು"[19]. ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ, ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಇವೆ. "ಅದು ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ಇರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ, ಅದು ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿರಬೇಕು".[20] ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮೂಲತಃ ಒಂದು ಕಥನಕಾವ್ಯ "ಅದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಶ್ರಾವಕ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಹೇಳಿದ ಕಥೆ".[21] ಹೀಗೆ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಇನ್ನೆಷ್ಟೋ ಕಥನಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿದ್ದರೂ "ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳ ವರ್ಗದಲ್ಲಿಯೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು".[22] ಈ ಕಥನ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವೀರಭಾವವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು; ವೀರರ ಸಾಹಸಾದ್ಭುತಗಳನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. "ವೈಭವೋಪೇತವಾದ ಮತ್ತು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು, ಯದ್ಧಾದಿ ವೀರ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಕಥನ"[23] ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ "ಇದು ಒಬ್ಬ ವೀರನ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಒಂದು ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಾಗಿರಬಹುದು".[24] ಆದುದರಿಂದ ಇದು "ಅನೇಕ ವೇಳೆ ತೀವ್ರವಾದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ".[25] ಜನಾಂಗಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು, ಇತರ ಕಥನ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ.[26] ಮಹಾಕಾವ್ಯ "ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಕಂಡ ಇತಿಹಾಸವೂ ಹೌದು."[27] "ಅದು ಇಡೀ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೇ ತನ್ನ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ

ಕಾವ್ಯ"[28] ಅದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು "ಅತ್ಯಂತ ಉದಾತ್ತವಾದ ಕಾವ್ಯರೂಪ"[29]ವೆಂದು ಪ್ರಶಂಸಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಇನ್ನೊಂದು ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ, ಅದು ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕಡೆಯ ತನಕ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಎನ್ನುವುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಎಪಿಕ್ ಅಥವಾ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು –

- (ಅ) ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ ಒಂದು ಕಥನ ಕಾವ್ಯ; ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಕಥನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು.
- (ಆ) ವೀರವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ವೀರಭಾವ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ವೀರ ಜೀವನ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ವೈಭವೋಪೇತವಾದ ಘಟನಾ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನುಳ್ಳದ್ದು.
- (ಇ) ಬಹುವೇಳೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅಥವಾ ಜನಾಂಗ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ.
- (ಈ) ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ತನ್ನ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಉದಾತ್ತಕಾವ್ಯ.
- (ಉ) ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಗಂಭೀರವಾದ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದದ್ದು.
- 'ಎಪಿಕ್' ಅನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ವೀರಭಾವ, ವೀರಜೀವನ, ವೀರ ಕಾರ್ಯಗಳು ಸಮಾವೇಶಗೊಂಡಿವೆ ಎಂದ ಮೇಲೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ, ಇರುವ Heroic Poetry, ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ Epic ದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ."
- ____

• [1] ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕುರಿತು 'ವಿಷ್ಣು ಧರ್ಮೋತ್ತರ ಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣ ನಿರೂಪಣೆ ಇದೆ. ಈ ಪುರಾಣದ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ. 500 ರಿಂದ 600ರ ಒಳಗೆ ಎಂದು ಹಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುವುದರಿಂದ, 'ಮಹಾಕಾವ್ಯ'ವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ, ದಂಡಿಭಾಮಹರಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೆ ಮೊದಲಾಯಿತೆಂದು ಭಾವಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಆದರೆ ಇದು 'ಪುರಾಣ'ವಾದದ್ದರಿಂದ, ಪುರಾಣಗಳ ಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆ, ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಕಾಲವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಷ್ಟು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ." (ಎಚ್. ಟಿಟಿಪಿಎಸ:/ಟಬ್ಲ್ಯು, ಟಬ್ಲ್ಯು.ಡಬ್ಲ್ಯು.ಮೀನಿಂಗ್ಗುರು.ಕಾಂ.ಎನ್ – ಕೆನ್ ಇದರಿಂದ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ).

♦

ಅಧ್ಯಾಯ 12

ಮಹಾರಂಗಭೂಮಿ: ಉಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ವಿರುದ್ಧಗಳು

12.1 ಮಹಾರಂಗಭೂಮಿ

ಭಾರತೀಯ ಮಹಾರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದು ಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದು ಸರಳ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ.ಅದು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಕಾಲದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಒಂದು ಅಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭೂಮಿ, ಸ್ವರ್ಗ, ಪಾತಾಳದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಸೀಮಿತ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಒಯಿಲನ್ನು ದೂತರು ತುಂಡರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗಂಭೀರ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರರು ಬಂದು ತಮಾಷೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳಿವೆ.:

1.–ಕಾಲ_ಇದು ಸೀಮಿತವಲ್ಲ.

2–ಪ್ರದೇಶ_ಸ್ವರ್ಗ ಪಾತಾಳ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

3–ನಿರೂಪಣೆಯು ಏಕ ಕೇಂದ್ರಿತವಲ್ಲ.

ಇಲ್ಲಿಯೇ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕೂಡಾ ತನ್ನ ವಾದಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಾಗ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ರೂಢಿಗತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಡು; ನೃತ್ಯ; ಮುಂತಾದವುಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಓಘವು ಬೇರೆ ರೀತಿಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತರನ್ನು ರೂಪಿಸಬೇಕೆಂದರೆ ನಾಟಕವು ಈ ಸೆಳೆತದ ದೂರವಿರಬೇಕು.

'ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ: 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಸಿದ್ಧಾಂತ ನಿಂತಿರುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕೇಂದ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯ

ಮೇಲೆ. ಜರ್ಮನ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾದ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಏಲಿಯನೇಶನ್ ಅಥವಾ ಇ-ಎಫೆಕ್ಟ್ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಭಾವ ದೂರಸ್ಥಿತಿ, ಅನ್ಯೀಕರಣ-ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದಛಾಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಸಬಹುದಾದ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮೂಲತಃ- ಸಹಾನುಭೂತಿ, ಸಹಾನುಭವ, ತಲ್ಲೀನತೆಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು. ವ್ಯಾಗ್ನರ್‌ನ ಪ್ರಯೋಗ, ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿ, ಕ್ರೇಗ್‌ನ ರಂಗತಂತ್ರ – ಮೊದಲಾದ ರಮ್ಯ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಸಹಾನುಭವದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ತಲ್ಲೀನಗೊಳಿಸುವುದು. ಅರ್ಥಾತ್ ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೂ ಭ್ರಮೆ ಯಾ ವಾಸ್ತವದ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೇಲೆ 'ಮೋಡಿಹಾಕುತ್ತವೆ'; ಆ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಮುಳುಗಿಸಿ ಆತ ಇದನ್ನು ತಟಸ್ಥನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ – ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು 'ಎದುರಿಸುವಂತೆ' ಮಾಡುತ್ತದೆ; ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದೂ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ; ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ಲ್‌ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ – "ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ಈ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನಾನಾ ರೀತಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಆದರೆ ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶ, ಈ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದು"- ಈ ಹೇಳಿಕೆಯ ರಂಗ ರೂಪಾಂತರವೇ 'ಎಲಿಯನೇಶನ್ ಸಿದ್ಧಾಂತ' ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು.

ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವಿಧ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ರೀತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ಎಪಿಕ್ ಅಭಿನಯ ತತ್ವವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಈ ತತ್ವದ ಪ್ರಕಾರ ಒಬ್ಬ ನಟ ಅಥವಾ ನಟಿ ಒಂದು ಭಾವಸ್ಥಿತಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಮುಳುಗಬಾರದು; ಅದರಿಂದ ಒಂದು ಅಂತರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿಯ ನಟರಂತೆ ತಮ್ಮ ಬಿಗುಮುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಳಚಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು 'ಬದುಕಲು' ಆರಂಭಿಸಬಾರದು; ಬೌದ್ಧಿಕ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು 'ತೋರಿಸಬೇಕು'. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಎಪಿಕ್ ನಟ ತಾನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಅಭಿನಯ, ತಾನಿರುವುದು ರಂಗಸ್ಥಳ, ತನ್ನೆದುರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿದ್ದಾರೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಅರಿವುಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಗೋಡೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ನೇರ ಸಂವಹನೆ ನಡೆಸಬೇಕು. ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಒಬ್ಬ ನಟನಿಗೆ, ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಲೇ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ನಟನಾಗಿ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಒಂದು 'ಇತಿಹಾಸ' ಎಂಬ ಹಾಗೆ, ನಾವೀಗ 'ವರ್ತಮಾನ'ದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬಂತಹ ಕಾಲಾಂತರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಆ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಬರಿಯ ಭಾವುಕರಾಗದೇ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ; ಕ್ರಿಯಾಶೀಲರಾಗುತ್ತಾರೆ- ಹೀಗೆ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅಭಿನಯವನ್ನೂ ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದೆ.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ (ಸಂ: ಟಿ.ಪಿ.ಅಶೋಕ) 2004 ಅರೆ ಶತಮಾನದ ಅಲೆ ಬರಹಗಳು

ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ 1972 ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ

ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ

Walter Benjamin 1982 Illuminations P.149

Julian wolfreys 2002 Key concepts in literary theory P.30

Anand Prakash 2002 Marxist literary theory - A view

ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಶೈಲಿಯನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ರೀತಿಯೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ 'Style' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. 'Style' ಅನ್ನುವುದು ಸ್ಟೈಲಸ್ ಎಂಬುದರಿಂದ ಬಂತು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಗುಣ, ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಚರ್ಚೆಗಳು ಬಂದಿವೆ. (ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ)

"ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ರೀತಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ 'ಸ್ಟೈಲ್' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಸ್ಟೈಲ್ ಅನ್ನುವುದು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಯ ಸ್ಟೈಲಸ್ ಪದದಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನಗೊಂಡಿದೆ. ಸ್ಟೈಲಸ್ ಎಂದರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ರೋಮನ್ನರು ಜೇನುಮೇಣದ ಹಲಗೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಲೋಹದಿಂದಲೋ, ಮೂಳೆಯಿಂದಲೋ ತಯಾರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಒಂದು ಲೇಖನಿಯಾಕಾರದ ಬರೆಯುವ ಸಾಧನ. ಇದು ಅನಂತರ ಬರವಣಿಗೆಯ ರೀತಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಶೈಲಿ ಎಂಬ ಪದದ ಬಳಕೆಯಿದ್ದರೂ ಬರವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ರೀತಿಯೆಂಬ ಪದವನ್ನೇ ಭಾರತೀಯ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಬಳಸಿದ್ದರು. ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ರೀತಿ ಅಥವಾ ಗುಣವೆಂಬ ಪದವು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಶೈಲಿ ಎಂಬ ಪದವು ಮುಖ್ಯ ಪರಿಭಾಷೆಯೆಂಬಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದೆ.

ಶೈಲಿ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ : ಒಂದು ಭಾಷಣ ಅಥವಾ ಬರಹದ ಭಾಷಿಕ ಚಹರೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು, ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದೊಂದಿಗೆ ಗುರುತಿಸುವ ಕ್ರಮ. ಪ್ರಾಚೀನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಭಾಷಣ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಚರ್ಚೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಬಂದಿದ್ದು, ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ಲೇಟೋ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ಸಿಸಿರೊ, ಹೊರೆಸ್, ಲಾಂಜೈನಸ್ ಮುಂತಾದವರು ಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೆಲ್ಲರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಶೈಲಿಯು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಹಾಗೆಯೇ ಶೈಲಿಯು ನಿರೂಪಣಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಲೇಖಕನಿಗೆ ವಿಷಯ ತಿಳಿದರೆ ಸಾಲದು – ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರೂಪಿಸಬೇಕು ಎಂದು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ನಿರೂಪಣೆಯು ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಇದಕ್ಕೆ ಪರಿಶ್ರಮವು ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಹಾಗೆಯೇ ನಿರೂಪಣೆಯು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು. ಅದು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಒಂದು ರಚನಾಕ್ರಮವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಒಂದೊಂದು ಯುಗಕ್ಕೂ ಮಾತಿನ ರೀತಿಯು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವನೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಶೈಲಿಯು ಓದುಗರನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. (ಸಿಸಿರೋ)

ಡಾಂಟೆಯ ಪ್ರಕಾರ ವಿಷಯ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶೈಲಿಯು ಕವಿಯ ಒಟ್ಟು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವಿವಿಧಾಂಗಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಮ್ಮುಖವಾಗಿ ನುಡಿದದ್ದರ ಪರಿಣಾಮವೆಂದು ಲಾಂಜೈನಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಶೈಲಿಯು ವ್ಯಕ್ತಿವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಅದು ಬರೆಯುವವನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಅಭಿರುಚಿ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ."(ಜಿ.ಎಸ್.ಸ್)

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ 1983 ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನೆ
ಎಚ್.ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ 2006 ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ

12.2 ಮಹೋನ್ನತಿ ತತ್ವ ಅಥವಾ ಔನ್ನತ್ಯ

ಉತ್ಕರ್ಷ : Pulling upwards, raising, drawing, out eminence excellence, superiority, joy, pleasure

ಉತ್ಕರ್ಷವೆಂದರೆ ಮೇಲ್ ಅರಿಮೆ, ಔನ್ನತ್ಯ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ ಅರಿಮೆಯನ್ನು Superiority complex ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ತಾನು ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಮೇಲೆ ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆಯು ಯಾರಿಗಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅವರನ್ನು ಮೇಲ್ ಅರಿಮೆ ಇರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕೀಳರಿಮೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪದವೇ ಮೇಲ್ ಅರಿಮೆ.

ಔನ್ನತ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಪಶ್ಚಿಮ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಪದವಾಗಿದೆ. ಉತ್ಕರ್ಷ ಮತ್ತು ಔನ್ನತ್ಯ ಎರಡು ಸೇರಿ ಕಲೆಗಳ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇವರ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾಳಜಿ ಕಾವ್ಯದ ನೈತಿಕ ಮೂಲದಲ್ಲಿದೆ.

ಇದು ಮೊದಲ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿತ್ತು.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಬಂದಿದೆ. ಲಾಂಜೈನಸ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತವಿದು. ಕಾವ್ಯದ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವು ನೈತಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಉದಾತ್ತತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಇದರ ಉದ್ದೇಶ.

♦

ಅಧ್ಯಾಯ 13

ರುದ್ರಕಾವ್ಯ

ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಿವರಣೆಗಳು ಇದಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕ.ವೆಂ. ರಾಘವಾಚಾರ್ ಅವರು 'ನಂದಾನೆನಪು' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಎಲ್ಲಾ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಮೂಲ ಆಯಾ ಜನತೆಯ ಧರ್ಮ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಒಗೆತವೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಗ್ರೀಕ್ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸರಿಮಾತು ದ್ರಾಮ (ಇಂಗ್ಲೀಷ್–ಡ್ರಾಮ). ಡ್ರಾಮ ಎಂದರೆ ಮಾಡಿದ್ದು, ಮಾಟ, ಕೃತಿ, ಕಾರ್ಯ ಎಂದರ್ಥ. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟಕಶಾಲೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸರಿಮಾತು ಥೆಯಾತ್ರೊನ್ (ಇಂಗ್ಲೀಷ್–ಥಿಯೇಟರ್). ಥೆಯಾತ್ರೊನ್ ಎಂದರೆ ನೋಡುವ ಸ್ಥಳ ಎಂದರ್ಥ. ಎಂದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಮಾಟ, ಕಿವಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಕಣ್ಣು. (ರುದ್ರನಾಟಕದ ಹೆಸರು ತ್ರಗೋದಿಯ).

ಎಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಪ್ರಧಾನ ಗುಣವೆಂದರೆ – ಸಮರೂಪತೆ, ಸಪ್ರಮಾಣ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಸಮರಸದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಸುವುದರಿಂದ ಬರುವ ಒಟ್ಟಂದ. ಈ ಸಮರೂಪತೆ ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶದಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಡಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಮೇಳ ಗೀತಗಳನ್ನೂ ಒಂದಡಿ, ಎರಡಡಿ, ಮೂರಡಿ ಮೊದಲಾದ ಸಂವಾದಿಗಳನ್ನೂ ಕೊಡಬಹುದು. ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು ನುಡಿಗೆ ನುಡಿ, ಅಡಿಗೆ ಅಡಿ – ಹೀಗೆ ಜವಾಬಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವ ಮರುನುಡಿಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಮೇಳಗೀತಗಳು ಬಲಮುರಿ ಎಡಮುರಿಗಳಾಗಿ ಎರಡು ಸದೃಶ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಭಾವ, ಬಂಧ, ಛಂದಸ್ಸು, ರಾಗ, ತಾಳ – ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಎಡಮುರಿ ಬಲಮುರಿಯ ಪಡಿಯಚ್ಚು. ಈ ಬಲಮುರಿ ಎಡಮುರಿಗಳಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಗೀತಗಳಿಗೆ ಅನುಗೀತಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಈ

ಅನುಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಕಟ್ಟಡ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಬಲಮುರಿ ಎಡಮುರಿಗಳಿರುವಷ್ಟು ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾಮ್ಯ ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಮೇಳಗೀತದ ಬಲಮುರಿ ಎಡಮುರಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ಚರಣಕ್ಕೆ ಕೊನೆವಾಡು ಎಂದು ಹೆಸರು.

ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳು ಲಕ್ಷಣಕಾರರು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ – 1) ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ 2) ಕಾಲೈಕ್ಯ 3) ಸ್ಥಲೈಕ್ಯ ಇವು ಮೂರೂ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದುವೆ ? ಇವು ಯಾವಾಗಲೂ ಮೀರಬಾರದ ನಿಯತ ನಿಯಮಗಳೇ? ಈ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಆಂತರಿಕ ಕಾರಣಗಳೇನು ? ಬಾಹ್ಯ ಕಾರಣಗಳೇನು ? ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ಈ ಐಕ್ಯಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಸ್ವರೂಪವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ.

1. ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ : ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಕುಗಳಾಗಲಿ, ಅಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ವಿಷಯಗಳಾಗಲಿ ಇಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಗಕ್ಕೂ ಮತ್ತೊಂದರೊಡನೆ ನೇರವೂ ಹತ್ತಿರವೂ ಆದ ಸಂಬಂಧವಿರಬೇಕು. ಗಮನವೆಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ಕಥಾ ವಿಷಯದ ಮೇಲೆ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ಪ್ರಧಾನ ಭಾಗದ ಮೇಲೆ ನೆಟ್ಟಿದ್ದು. ಒಬ್ಬ ಪ್ರಧಾನ ವ್ಯಕ್ತಿ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಘಟನ ಜಾಲ – ಇವು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಎದ್ದು ಕಾಣಬೇಕು. ಕಥೆಯ ಪೂರ್ವೋತ್ತರಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ತಿಳಿದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಉಪಕ್ರಮ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಅಡಕವಾಗಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಕಥೆಯ ಪರಿಪಕ್ವ ಭಾಗ ಮಾತ್ರ ಅನುಗೂಡಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಬೇಕು.

2. ಕಾಲೈಕ್ಯ : ಮೊದಮೊದಲು ಕಾಲೈಕ್ಯ ನಿಯಮವಿರಲಿಲ್ಲ.

3. ಸ್ಥಲೈಕ್ಯ : ನಾಟಕದ ಕಥೆಯ ಸ್ಥಳ ಎಡೆಯಿಂದ ಎಡೆಗೆ, ಊರಿಂದ ಊರಿಗೆ ಬದಲಾಯಿಸಕೂಡದು.

ರೌದ್ರದಿಂದ ರುದ್ರ ಎನ್ನುವುದು ಬಂದಿದೆ. ರುದ್ರ ಎಂದರೆ ಭೀಕರ: ಬೀಭತ್ಸ; ಭಯಾನಕ: ಕ್ರೋಧದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪಲ್ಲಟಗಳ ವಿವರವಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ನಾಟಕೀಯತೆ (ಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್) ಕೂಡಾ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ತಲ್ಲಣಗಳು ಮುಖ್ಯ. ಮನುಷ್ಯನ ಹತಾಶೆ; ಕ್ರೌರ್ಯ; ಅನೈತಿಕತೆ, ಮುಂತಾದವುಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಘಟನೆಗಳೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ರುದ್ರನಾಟಕವು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ರೂಪ ತಳೆಯುವಾಗ ಮೊದಲು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿರುವುದು ನಿಜ. ಗ್ರೀಕ್‌ನ ಕೆಲವು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಂತೂ ಬೀಭತ್ಸ ಅಥವಾ ಭಯಾನಕ ರೂಪತಳೆದಿದ್ದವು. ವಸ್ತು, ಉಪವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ತಿರುವುಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ವಿಚಿತ್ರ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಸಾವು; ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಯತ್ನ; ಕೊಲೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳು

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವೆನಿಸಿದವು. ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಮಾತೆಂದರೆ, 'ನೀನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಿ ಕೊಂಚ ಕಣ್ಮುಚ್ಚಿದೆಯೆಂದರೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಒಂದು ಕೊಲೆಯ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡೆ' ಎಂದರ್ಥ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವಗಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆರಳುಗಳಿವೆ. ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕೆಟ್ಟದು ಅಥವಾ ಒಳ್ಳೆಯದು ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಹೊಸತನವಿದೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ವಿಶಿಷ್ಟ ವರ್ಗದ ಮಾನವರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅತೀವವಾದ ಬಯಕೆ; ಸೇಡಿನ ಮನೋಭಾವ, ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಹೇಗೆ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ಟೀರಿಯೋಟೈಪ್ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆರಾಲ್ಡ್‌ಬ್ಲೂಮ್ ಹೇಳುವಂತೆ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರೋಮಿಯೋ ಜೂಲಿಯಟ್ ಅವನ ಪ್ರಥಮ ದುರಂತನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯಾಯ, ಗಂಡು–ಹೆಣ್ಣಿನ ನಡುವಣ ಪ್ರೇಮ, ಅಸೂಯೆ, ಸ್ವಾರ್ಥ, ಪರಕೀಯರಾದ ಮನುಷ್ಯರು– ಈ ನಾಟಕದ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ದುರಂತನಾಟಕ ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತನಾಟಕಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಜಾಡನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : ಡಾ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ 1992 ಸಾತತ್ಯ

ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ 1972 ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸೆ

Pramod .K. Nayar 2009 A short history of English literature

◆

ಅಧ್ಯಾಯ 14

ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ

ವಾಸ್ತವತಾವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹೀಗೆ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಎನ್ನುವ ಪರಿಭಾಷೆಗೆ ಶತಮಾನಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹಿಂದಿನ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಈಗ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ.

ಇದನ್ನು ಹೊಸ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಿಗೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವಾದ ಒಂದು ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಪದವಾಗಿದೆ ಮತ್ತೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಾಸ್ತವತಾವಾದದ ಪರಿಶೀಲನೆಯು ಆಧುನಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಸಿವೆ ಎನ್ನುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಈಗ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ವಾಸ್ತವತೆ ಎನ್ನುವುದು ಕಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಪದ ಮಾತ್ರ, ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಮೊದ ಮೊದಲಿಗೆ ಸರಳವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿತ್ತು.

ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮತ್ತು ಅದು ವಹಿಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ನಿರೂಪಣಾಂಶವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮೊದ ಮೊದಲು ವಾಸ್ತವತಾವಾದವೆಂದರೆ ದಿನಂದಿನದ ಸತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ನಾಯಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಮತ್ತು ರಮ್ಯವಾದದ ವಿರೋಧಿ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವೆಂದರೆ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯ ದಿನದ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ವರ್ತಮಾನಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿ ಇದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಕೂಡಾ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಉದಯವಾದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಕ್ಕೆ

ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ನಿರ್ವಚನ ಕೂಡ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥ ಪ್ರಸ್ಥಾನ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ನೆಲೆಯಾಯಿತು. 18ನೇಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ 'ವಾಸ್ತವತಾವಾದ' ಆ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗದ ವಿರೋಧವನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚಲಾವಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದ "ನ್ಯಾಚುರಾಲಿಸಂ" (ಸಹಜವಾದ)ದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸರಳ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪದವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಇತ್ತು. ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಚರ್ಚೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದಿಂದಿನಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕೂಡ ಬದಲಾಯತು. ವಾಸ್ತವತಾವಾದವು ವಿಷಯದ ವಿವರಣೆ ಹಾಗೂ ವಿಷಯದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಕೊಡಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ 20ನೇಯ ಶತಮಾನ ಬಂದಾಗ ಇದರ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾನಸಿಕ ವಾಸ್ತವತಾವಾದದ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ರಷ್ಯಾದ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಚಿಂತಕರು ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವನ್ನು 4 ಲಕ್ಷಣಗಳೊಂದಿಗೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.1.ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿರುವುದು, 2.ಆಕೃತಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವು ಮತ್ತು ವಸ್ತು, 3.ಅದರ ತಾಂತ್ರಿಕ ನಿರ್ವಹಣೆ, 4.ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ – ಇವು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ರಷ್ಯಾದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಆದರೆ ಪಶ್ಚಿಮದ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗದ ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ನಂತರ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುಣದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಉತ್ಪನ್ನವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಎನ್ನುವುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮನುಷ್ಯನ ಗುಣವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅನುಭವವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕನೊಬ್ಬನು ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೋ ಅದನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇಳಿಸುವುದೇ ವಾಸ್ತವವಾದ. ಇದು ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪರಂಪರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವಲೋಕವನ್ನು ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ. ಅದು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಸಾಮುದಾಯಿಕವಾಗಿರಬಹುದು ಅದಕ್ಕೊಂದು ಅರ್ಥ ಇರುತ್ತದೆ.ಆದರೆ ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಮ 'ನಿಜ'ದ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಭಾಷೆಯ ನಿಜವೆಂಬಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಒಂದು ಮುಗಿದು ಹೋದ ಅಧ್ಯಾಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅನೇಕ ಲೇಖಕರು ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರು. ಆದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ಲಕ್ಷಣ ವಿಮರ್ಶಕರು ಪರಿಗಣಿಸಿಕೊಂಡಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಯಾವತ್ತೂ ಇರುವಂಥಹದ್ದು. ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ನಿಷೇಧ ಹೇರುವಂತಹದ್ದಲ್ಲ.

(Raymond Williams 1977 Marxism and literature)

ವಾಸ್ತವತಾ ವಾದದ ಮಾದರಿಗಳು

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ವಾಸ್ತವವಾದ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು 4 ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಬಹುದೆಂದಿದ್ದಾನೆ.

1. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರಣೆಯುಳ್ಳ ಪರಂಪರೆಗಳು.
2. ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ಧ ವಿವರಣೆಯ ಕಾದಂಬರಿ.
3. ಖಾಸಗಿ ವಿವರಣೆಯ ಕಾದಂಬರಿ.
4. ಖಾಸಗಿ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಕಾದಂಬರಿಗಳು.

ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ವಿವರಣೆ

ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಪರಿಭಾಷೆಗೆ ಶತಮಾನಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹಿಂದಿನ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಈಗ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವೆನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಪದವಾಗಿದೆ ಮತ್ತೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಾಸ್ತವತಾವಾದದ ಪರಿಶೀಲನೆಯು ಆಧುನಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಬೆಳಸಿವೆ ಎನ್ನುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಈಗ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಪಡೆದಿದೆ. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ವಾಸ್ತವತೆ ಎನ್ನುವುದು ಕಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಪದ ಮಾತ್ರ. ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಎಂಬುದು ಮೊದಲಿಗೆ ಸರಳವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮತ್ತು ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿತ್ತು.

ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಮತ್ತು ಅನ್ವೇಷಣೆ

ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಮತ್ತು ಹೊಸ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದರ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವತವಾದಿ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ 'ನನ್ನೊಬ್ಬನ ಜೀವನಾನುಭವ' ಎನ್ನುವುದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದರಿಂದಾಗಿ ಖಾಸಗಿ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಅನುಭವ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪವೇ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿ ಬರವಣಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಈ ತರಹದ ವೈರುಧ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿ ಬರೆಯಬೇಕಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತು ಸಿದ್ಧರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಸಂವೇದನೆ ಹೇಳುತ್ತಿದೆ. ಹಾಗೆ ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಜೀವನ ಅನೇಕ ಸಲ ಅಮೂರ್ತ ಹಾಗೂ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಖಾಸಗಿ ಜೀವನದೊಂದಿಗೆ ಅನುಸಂಧಿಸುವವರು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬರವಣಿಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂವೇದನೆ ಇದ್ದವರು ಬೇರೊಂದು ಮಾರ್ಗ ಹಿಡಿದರು.

ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಮತ್ತು ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ

ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವೇ ಒಂದು ಅನನ್ಯವಾದ ಕಲೆಯೆಂದು ಚರ್ಚಿಸಿದವರು ಯುರೋಪಿಯನ್ ರೂಪನಿಷ್ಠರು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯು ಅದರಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅದು ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ ಅದರೊಳಗೆ ಆಂತರಿಕವಾದ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದು ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಒಂದು ಸಂವಿಧಾನವು ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಂತರಿಕ ಜೋಡಣೆಯನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಲೇಖಕರು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಅದರ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಯುರೋಪಿಯನ್ ಮೂಲದ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಕವಿತೆಯ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಕವಿತೆಯೊಳಗಿನ ಭಾಷಿಕ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ಭಾಷೆಯ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ತತ್ವ' ವೆಂದು ಕರೆದರು. ಆದರೆ ಅಮೆರಿಕನ್ ಮೂಲದ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯದೊಳಗೆ ಉಂಟಾಗುವ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಸಾಹಿತ್ಯದೊಳಗಿನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯ;(ὀಡಿὀಟಿಥಿ) ಉಪಮೆ/ರೂಪಕಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ; ಆಂತರಿಕ ಘರ್ಷಣೆ (ಕಚಿಡಿಚಿ-ಜಂಥ) ಇವು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಕ್ಕೆ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಮತ್ತು ಕೃತಿಕಾರನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವಸ್ತುವೇ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿರಬೇಕೇ ಹೊರತು ಅದು ವರದಿಯಾಗಿರಬಾರದು ಎಂಬುದು ರೂಪನಿಷ್ಠರ ನಿಲುವು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪವೇ ಒಂದು ಮೂಲತಃ ಒಂದು ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. [ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Abrahams M.H. 2000 A Glossary of Literary terms P.104]

ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನತೆ

ರೇಮಂಡ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ –ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಕುರಿತು ಬರೆಯುತ್ತಾ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೇಳಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ:

1. ವಾಸ್ತವವಾದವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಸ್ತುವಲ್ಲ.
2. ವಾಸ್ತವವಾದ ಅನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಪದ.
3. ಇದು ಕಾದಂಬರಿಯು ಬೆಳೆದುಬಂದ ಬಗೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ.
4. ವಾಸ್ತವವಾದ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. (1961. ಪುಟ. 274.)

ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಕಾರಣಗಳು

ಯೂರೋಪಿನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ವ್ಯಾಪಕ ಬದಲಾವಣೆ, ಕೈಗಾರಿಕೀಕರಣ, ಉತ್ಪಾದನೆಯಲ್ಲಿನ ಹೆಚ್ಚಳ, ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ವಿಸ್ತರಣೆ, ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗಗಳ ಉದಯ,

ಹೊಸದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಆಳುವವರ್ಗ – ಇವೆಲ್ಲವೂ ವಾಸ್ತವತಾವಾದದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಅಂಶಗಳು. ಆದರೆ ಸಂಘರ್ಷಗಳೇ ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದವು.

ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆ

ಲುಕಾಕ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವೇ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಇರುವ ಪ್ರಮುಖ ಮಾನದಂಡವಾಗಿದೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಇದನ್ನು ಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಲೇಖಕನ ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವು ಅವನ ಬರವಣಿಗೆಯ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶ್ಮಾತ್ಮಕ ವಾಸ್ತವವಾದ (Critical Realism) ನ ಚರ್ಚೆಯು ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂತು.

ವಾಸ್ತವತೆ ಮತು ನಿರೂಪಣೆ

ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮತ್ತು ಅದು ವಹಿಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ನಿರೂಪಣಾಂಶವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.ಅಂದರೆ ಒಂದು ಬರಹವು ಹೇಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ , ಅದು ಯಾವ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆಯೆನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಮೊದ ಮೊದಲು ವಾಸ್ತವತಾವಾದವೆಂದರೆ ದಿನಂದಿನದ ಸತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ನಾಯಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಮತ್ತು ರಮ್ಯವಾದದ ವಿರೋಧಿ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವೆಂದರೆ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯ ದಿನದ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ವರ್ತಮಾನಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿ ಇದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಕೂಡಾ, ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಉದಯವಾದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ನಿರ್ವಚನ ಕೂಡ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥ ಪ್ರಸ್ಥಾನ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ನೆಲೆಯಾಯಿತು.

ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನ ರೂಪಗಳು

ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್‌ನ 'ರಿಯಲಿಸಂ ಅಂಡ್ ಕಾಂಟೆಪರರಿನಾವೆಲ್' ಎನ್ನುವ ಲೇಖನ ತುಂಬಾ ಮೌಲಿಕವಾದುದು. ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು 1921ರಲ್ಲಿ 'ಕಲ್ಚರ್ ಅಂಡ್ ಸೊಸೈಟಿ', 'ಎ ಲಾಂಗ್ ರೆವ್ಯೂಲಷನ್' (1961), ಮಾಡ್ರನ್ ಟ್ರಾಜೆಡಿ (1965) ಈತನ ತುಂಬಾ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಗಳು. ಅವನ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಮಂಡಿಸಿದ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳು ತುಂಬಾ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿವೆ.

ಮೊದ ಮೊದಲು ವಾಸ್ತವತಾವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಜ್ಞಾನರೂಪಗಳನ್ನು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಮತ್ತಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ

ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನು ಅವನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ, ವಾಸ್ತವವಾದವು ಒಂದು ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೇ ಇತಿಮಿತಿಗಳಿದ್ದರೂ ಅದು ಮುಗಿದು ಹೋದ ಅಧ್ಯಾಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವನು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವನ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳು ಅಧ್ಯಯನ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿವೆ.

ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣತೆ

ವಾಸ್ತವತೆಯೇ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ್ದರಿಂದ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅಂತರ ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋದಾಗ ಕಾದಂಬರಿ ರೂಪ ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ರಚನೆ

ಒಂದು ರಚನಾ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಮತ್ತೊಂದು ರಚನಾ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಇರುವ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ವಿಶ್ವತತ್ತ್ವದ ಕಡೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಫ್ರೈಯಂಥವರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ವಿನ್ಯಾಸ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಗಳು ಅಭಿಚಿಂತನೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ. ರಚನಾ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರವು ರಚನೆಯನ್ನು 'ಕಟ್ಟಲಾದ' 'ಕೃತಕ' ಎನ್ನವುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಚಿಂತಿಸಿದಂತಿದೆ. ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಂತರೆ ಈ ಪದಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿರೋಧಿಗಳು ಕೂಡಾ ಆಗಿವೆ. ವಾಸ್ತವಕ್ಕೂ ರಚನೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ಈ ರೀತಿಯ ಚರ್ಚೆಗಳು ಶುರುವಾಗುತ್ತವೆ.

ವಾಸ್ತವವಾದದ ನಿರಾಕರಣೆ

ವಾಸ್ತವತಾವಾದದಲ್ಲಿ ಏನು ವಿವರಣೆ ಇದೆಯೋ ಆ ವಿವರಣೆ 19ನೇ ಶತಮಾನ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ನಿರಕಾರಣೆಗೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಈ ಪರಂಪರೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹಾಜರಾದವು. ಇದು ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಮನಸ್ಸಿನ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗುತ್ತೆ ಎನ್ನಲಾಯಿತು.

ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ್ದಂದರೆ ಮಾನಸಿಕ ನಿಜಗಳೇನೇ ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ನಿಜಗಳು. ಹೀಗಾಗಿ ಹೊಸ ರೀತಿ ಬರವಣಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ದಿನದಿನದ ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವಗಳು ಮತ್ತು ಹೊರ ಪ್ರಪಂಚದ ನಿಜಗಳು 19ನೇ ಶತಮಾನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೈರು ಹಾಜರಾದವು.

ಜೇಕೊಸ್ ಲ್ಯಾಕನ್ ಎರಡು ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ವಾಸ್ತವ' ಮತ್ತು 'ವಾಸ್ತವತೆ' ಈ ಎರಡು ಪದಗಳು ನಿಕಟವಾಗಿದ್ದರೂ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. 'ವಾಸ್ತವ' ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಗೊಂದಲವಾಗುವ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವತೆ ಎನ್ನುವುದು ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರದರ್ಶಾತ್ಮಕ ರೂಪ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾವು ಈ ಎರಡು ಪದಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನ

ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥ ಎನ್ನುವುದು 'ಪಠ್ಯ' ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ, ಗ್ರಂಥಗಳು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತ್ತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಗ್ರಂಥಗಳು ಪುಸ್ತಕದ ಅಂಗಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಡ್-ಕೆಟಲಾಗ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಾಲಯದ ರ್‍ಯಾಕ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪಠ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಹಾಗಲ್ಲ, ಪಠ್ಯವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಪಠ್ಯವು ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯವು ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗ್ರಂಥವು ಪಠ್ಯದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಬಾಲ ಅಷ್ಟೆ: ಬೇರೆ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸಬೇಕಿದ್ದರೆ ಪಠ್ಯವು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಅದರ ಉತ್ಪದನಾ ಕ್ರಮದ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪಠ್ಯವು ಗ್ರಂಥಾಲಯದ ಕಪಾಟುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರಯಾಣ ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ದಾಟಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಈ ಬಗೆಯದು. ಪಠ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ವಂಶಾನುಕ್ರಮತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ತೀರಾಸರಳವಾದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳಿಗೆ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಪಡಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಪಠ್ಯಗಳ ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ಲೇಖಕರನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಕೆಲಸ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪಂಪನನ್ನು ಕವಿಯೆಂದು ಕರೆಯುವುದು : ಕಾರಂತರನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸುವಾಗ ನಾವೇನು ತೀರಾ ಖಚಿತವಾಗಿ ಅವರನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರಂತರು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರೇ : ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಲೇಖನಗಳ ಕರ್ತೃವೇ ? ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾರಂತರ ಬರವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಾವು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಉತ್ತರವು ಅನಿಶ್ಚಿತ. ಇದೇ ಸಮಸ್ಯೆಯು ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಬರವಣಿಗೆಗೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಲೇಖಕರನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಕೆಲಸ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಠ್ಯವೂ ತನ್ನ ನಿಯಮಗಳ ಆಚೆಗೆ ದಾಟುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಪಠ್ಯವು ಯಾವಾಗಲೂ ವಿರೋಧಾಭಾಸದಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

14.1 ಸಂಗ ದೂರತ್ವ ಅಥವಾ ಮಾನಸಿಕ ದೂರ

ರಷ್ಯನ್ ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಂಗ ದೂರತ್ವದ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬರವಣಿಗೆ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಸಂವಹನ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಅದು ಕೊಡುವ ಸೂಚನೆಗಳಿಗೆ ಕೇವಲ ಪಾರದರ್ಶಕತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ನಾವು ನೋಡಿದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅದು ಹಾಗೆಯೇ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಓದುಗನು ಭಾಷೆಯ ಅಪರಿಚಿತೀಕರಣದಿಂದ ಹೊಸ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಮೊದಲು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಲೆಯಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

"Psychical –Distance as a factor in Art and Aesthetic Principle" ಎಂಬ ಲೇಖನವು 1912ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೋ

ಕಲಾನುಭವವೆನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಲೋಕಭಾವದಿಂದ ಬೇರೆಯಾದುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈತನ 'ಮಾನಸಿಕ ದೂರ' ಕಲ್ಪನೆಗೂ, ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೂ ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ.

'ಮಾನಸಿಕ ದೂರ'ವೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೋ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಲಾವಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮೂರು ಬಗೆಯ ದೂರವನ್ನು ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ:

1. ಕಲಾಕೃತಿಗೂ ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಇರುವ ಸಹಜ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಂತರ. ಇದನ್ನು Actual Spatial Distance ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ:
2. ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕಗೊಂಡ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಂತರ (Represented Spatial Distance).
3. ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಅಂತರ (Temporal Distance).
   1) ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಂತರ: ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನೋ; ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯನ್ನೊ ಎಷ್ಟು ದೂರದಿಂದ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅದರ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯು ಸಾಧ್ಯ. ತುಂಬಾ ದೂರದಿಂದ ಅಥವಾ ತುಂಬಾ ಹತ್ತಿರದಿಂದ ನೋಡುವುದರಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಯ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯು ಇಲ್ಲಿದೆ.
   2) ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕಗೊಂಡ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಂತರ: ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಇರುವ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೂ ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಇರುವ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೂ ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಇರುವ ಪ್ರದೇಶ ಅಂತರವನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ಬುಲ್ಲೋ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಇರುವ ಪ್ರದೇಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹಾಗೂ ಸಹೃದಯನ ಪ್ರದೇಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಅಂತರವು ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಕುಂಟು ಮಾಡಬಹುದು.
   3) ಕಲಾಕೃತಿಯ ಕಾಲ: ಪ್ರದೇಶದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೂ, ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಇರುವ ಕಾಲದ ಅಂತರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬುಲ್ಲೋ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅಂತರವೆಂಬುದನ್ನು ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೋ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಾನಸಿಕ ದೂರವನ್ನು ಅವನು ದೈಹಿಕವಾದ ಅಂತರವೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಶುದ್ಧ ಲೌಕಿಕ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲ. ಬುಲ್ಲೋ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಮುದ್ರದ ಮಂಜುಗೆಡ್ಡೆ: ಹಿಮಯಾನ ಕೈಗೊಂಡವರಿಗೆ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದೂರ ನಿಂತು ನೋಡುವವರಿಗೆ ಸುಂದರವಾದ ದೃಶ್ಯ. ಅದೇ ರೀತಿ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುವ ಚಿರತೆಯೋ, ಹುಲಿಯೋ ಹತ್ತಿರದಿಂದ ನೋಡುವವರಿಗೆ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸಿದರೆ ದೂರದಿಂದ ನೋಡುವವರಿಗೆ ರುದ್ರರಮಣೀಯ ದೃಶ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅಲ್ಲೊಂದು ಅಂತರ ಏರ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು. ಲೌಕಿಕದ ಅಂತರವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿದೆ.

ಕಲಾವಲಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಲೌಕಿಕದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೇ ವರ್ತಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವೆಂದು ಬುಲ್ಲೋ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿತ್ಯಘಟನೆಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆಯೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಬುಲ್ಲೋ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅದನ್ನು ಮಾನಸಿಕ ದೂರದಿಂದ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದಾಗ ಕಲಾನುಭವವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಬುಲ್ಲೋ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸೌಂದರ್ಯದ ಆಸ್ವಾದನೆಯು ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವ ಬುಲ್ಲೋ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯು ಶುದ್ಧಭಾವನಿಷ್ಠ ಅಥವಾ ಶುದ್ಧವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಲಾರದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಮಾನಸಿಕ ಅಂತರದ ಸಿದ್ಧತೆಯಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಲೌಕಿಕದ ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲ. ಅದರ ಅರ್ಥ ಕಲೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಎಂದಲ್ಲ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳ ಶೋಧನೆಯು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಮಾನಸಿಕ ದೂರವು ಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ದೃಷ್ಟಿ– ಎರಡರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವವನು ಅಲೌಕಿಕ ಅಂತರವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯ.

ವೈಯಕ್ತಿಕ ರಾಗದ್ವೇಷಾದಿಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಲೆಯನ್ನೋ; ನಾಟಕವನ್ನೋ ನೋಡುವುದರಿಂದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅನುಭವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ 'ಅತಿದೂರ' ಅಥವಾ 'ಅತಿ ಹತ್ತಿರ' ದಿಂದಲೂ ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಾರದು. ಲೋಕಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾಗ ಅದು ಕಡಮೆ ದೂರವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯು ಯಾವ ಭಾವಕ್ಕೂ ಪೂರಕವಾಗದೇ ಇದ್ದಾಗ ಕೃತಿಯು 'ಅತಿ ದೂರ' ವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು.

ದೂರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂದು ಬುಲ್ಲೋ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬುಲ್ಲೋನ ಮಾನಸಿಕ ಅಂತರದ ಕುರಿತಾದ ವಿವೇಚನೆಯು ಭಾರತೀಯ ರಸಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿದೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

(ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Julian wolfreys (Ed:2002) (Page 24)

ಸಂಜ್ಞಾನ ಸಂಜ್ಞಾರೂಪವಾದ ಪದ

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲು ನಾವು ಬಳಸುವ ಅಕ್ಷರ, ಪದ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಸೂಚನೆಗಳಲ್ಲಿ

ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ವಿಧಾನಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಸಿ.ಎಸ್. ಪಿಯರ್ಸ್ ರವರ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವುದು ಯಾವುದರ, ಯಾವುದನ್ನು ಯಾವಾಗ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಸೂಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಸೂಚನೆಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸೂಚನೆಗಳು ಚರಿತ್ರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಕಾಲ, ಇವುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಂಪು ದೀಪವಿದ್ದರೆ ರಸ್ತೆಯನ್ನು ಹಾರ ಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸೂಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವು ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸೂಚಕ, ಸೂಚನೆ, ಸೂಚಿತರ ನಡುವಣ ಸಂವಹನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆಯು ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆಂದು ಸಸೂರ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Julian Wolfreys ed. 2002 P. 77-78

ಸಂಜ್ಞೆ (Code)

ಸಂಜ್ಞೆಯೆಂದರೆ ಸೂಚನೆಯೆಂದೂ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಸಂಜ್ಞೆಯೆಂದರೆ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಕೋಡ್ (Code) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಸೂರಿನ ಪ್ರಮೇಯದ ಪ್ರಕಾರ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಹೀಗಿದೆ.

ಸೂಚಕ – ಸೂಚನೆ (Code) – ಸೂಚಿತ

ಸೂಚಕಕೊಡುವ ಸೂಚಕನು ಕೊಡುವ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿತನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸೂಚಿತನು ತನಗೆ ಬಂದಿರುವ ಸೂಚನೆಯನ್ನು (ಅಂಜಜ) ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕುವೆಂಪು ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದೆಂದರೆ ಸಮ್ಯಕ್ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು. ಸಮ್ಯಕ್ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಸಮಷ್ಟಿಯ ಸರ್ವಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸುವುದು, ಸಂಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞಾನಗಳನ್ನು ಮೀರುವುದು ವಿಜ್ಞಾನ. ಪ್ರಜ್ಞಾನ ಅಂದರೆ ವಿಶೇಷ ಜ್ಞಾನ. ವಿಜ್ಞಾನವೆಂದರೆ ವಿಶೇಷ ಜ್ಞಾನ. ಭಾಷೆಯು ಈಗ ವಿಜ್ಞಾನ

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲು ನಾವು ಬಳಸುವ ಅಕ್ಷರ, ಪದ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಸೂಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ವಿಧಾನಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಸಿ.ಎಸ್. ಪಿಯರ್ಸ್ ರವರ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವುದು ಯಾವುದರ, ಯಾವುದನ್ನು ಯಾವಾಗ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಸೂಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಸೂಚನೆಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸೂಚನೆಗಳು ಚರಿತ್ರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಕಾಲ, ಇವುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಂಪು ದೀಪವಿದ್ದರೆ ರಸ್ತೆಯನ್ನು ದಾಟಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸೂಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವು ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸೂಚಕ,

ಸೂಚನೆ, ಸೂಚಿತರ ನಡುವಣ ಸಂವಹನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆಯು ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆಂದು ಸಸೂರ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಆದರೆ ಬರಿಯ ಸಂಜ್ಞೆಯೆಂದರೆ ಸೂಚನೆಯೆಂದೂ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಸಂಜ್ಞೆಯೆಂದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಕೋಡ್ (Code) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಸೂರಿನ ಪ್ರಮೇಯದ ಪ್ರಕಾರ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಹೀಗಿದೆ.

ಸೂಚಕ – ಸೂಚನೆ (Code) – ಸೂಚಿತ

ಸೂಚಕನು ಕೊಡುವ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿತನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸೂಚಿತನು ತನಗೆ ಬಂದಿರುವ ಸೂಚನೆಯನ್ನು (ಅಠಜಜ) ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞಾನಗಳನ್ನು ಮೀರುವುದು ವಿಜ್ಞಾನ. ಪ್ರಜ್ಞಾನ ಅಂದರೆ ವಿಶೇಷ ಜ್ಞಾನ. ವಿಜ್ಞಾನವೆಂದರೆ ವಿಶೇಷ ಜ್ಞಾನ.

(ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Julian wolfreys 2002 Key concepts in literary theory P.77-78)

14.2 ಸಂಪ್ರದಾಯ

'ಸಂಪ್ರದಾಯ' ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ನಡೆದು ಬಂದುದನ್ನು ನಾವು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂದು ಆಗಾಗ ಬಳಸುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಇವನ್ನು ಣಡಿಚಿಜಿಣಥಿಂಟಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಟಿ.ಎಸ್.ಎಲಿಯಟ್ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಲೇಖನ "tradition and individual talent" (ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಈ ಕುರಿತು ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜರು ಒಂದು ಲೇಖನ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ) ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮಾತಾಡುವಾಗ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾರಣವಿದೆಯೆಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಕೂಡಾ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ tradition ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತಕ್ಕೆ ಬಂತು. ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ tradition ಎನ್ನುವುದು ಬಂದಿರುವುದು ಫ್ರೆಂಚ್‌ನ tradition ಎನ್ನುವ ಪದದಿಂದ. "traditionem" ಎನ್ನುವುದು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಪದ. "tradere" ರೋಮನ್ ಪದ. ಲ್ಯಾಟೀನ್ "traditionem" ಎಂದರೆ (1) ಬಿಡುಗಡೆ (11) ಜ್ಞಾನವನ್ನು ತಗ್ಗಿಸು (111) ಒಬ್ಬರಿಂದ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಹಸ್ತಾಂತರಗೊಳಿಸು ಶರಣಾಗು; ಎಂಬರ್ಥಗಳಿವೆ. ತಂದೆಯಿಂದ ಮಗನಿಂದ; ಮಗನಿಂದ ಮೊಮ್ಮಗನಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ಲಿಖಿತ ರೂಪಗಳಿಲ್ಲ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆನ್ನುವುದು ಏಕರೂಪಗಳಲ್ಲ ಅವುಗಳು ಬಹುರೂಪಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಕೆಲವು ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹೊಡೆತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮೌಖಿಕವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದುವ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೂ

ಇರುತ್ತವೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯವೆನ್ನುವುದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ 'ಸನಾತನ'ವಾದುದು ಆಚರಣೆಬದ್ಧ; ಗೌರವಯುತವಾದುದು ಎಂವರ್ಥವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅದರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಇರುವುದು "ಆಧುನಿಕ".

ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ 'ಟ್ರೆಡಿಷನ್' ಅಂದರೆ ಪರಂಪರೆ ಎಂದರ್ಥ. 'ಕಸ್ಟಮ್' ಅಂದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದರ್ಥ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜನಾಂಗಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ಆದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಅಥವಾ ಪರಂಪರೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಪರಂಪರೆಗಳು ಹಾಗೂ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ತಲೆತಲಾಂತರವಾಗಿ ಬಂದಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವಕ್ಕೆ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥಗಳು ಇಲ್ಲದೆಯೂ ಇರಬಹುದು. ಒಂದು ಕಾಲದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಹಜ. ಹಾಗೆಯೇ ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಬಂದ ಪರಂಪರೆಗಳು ಕೂಡ ಒಂದು ಕಾಲದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ಅರ್ಥಹೀನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಪದಗಳನ್ನು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಇವೆರಡೂ ಪದಗಳು ಕಲಬೆರಕೆಯಾಗುವುದಿದೆ.

ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರವು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕೂಡ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಟ್ರೆಡಿಷನ್ ಎನ್ನುವುದು ಒಬ್ಬರಿಂದ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಹಸ್ತಾಂತರಗೊಳ್ಳುವುದು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

(ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Michel Payne 1996 Dictionary of cultural and literary theory P.119,121

Martin Gray 1984 A Dictionary of literary terms P. 209)

ಸಂವಹನ

ರಚನಾವಾದಿ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ 'ಸಂವಹನ' ಎನ್ನುವ ಪರಿಭಾಷೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ 'ಹುಡುಕಾಟ'ದ ಮುಖ್ಯ ಪರಿಕರವೂ ಆಗಿದೆ. ಒಂದು ರಚನಾಕ್ರಮದ ಒಳಗಡೆಗೆ ಬರುವ ವಸ್ತುವಿನ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥವೇನು ಎಂದು ಹುಡುಕುವುದು ಅಥವಾ ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೇನು ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು 'ಬಗೆ' (Operation) ಯುವುದು ರಚನಾವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕ್ರಮವಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಕ್ರಮದ ಬಗ್ಗೆ ಬಾರ್ತಸ್ ಹೇಳುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. 'ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತುವಿನ ದರ್ಶನವನ್ನು ಒಂದು ಸಂಜ್ಞೆಯು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸೂಕ್ತ' ರಚನಾವಾದವು ಕೆಲವು ಸರಳ ದ್ವಂದ್ವನಿಲುವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ನಿಂತಿದೆಯಷ್ಟೆ?

ಸಂವಾದ

ಸಂವಾದ ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಸಂವಾದ ಅನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಇಬ್ಬರ ನಡುವ ನಡೆಯುವ ಮಾತುಕತೆ. ಸಂವಾದವನ್ನು ಸಂಕಥನವೆಂದು ಕರೆಯುವ ರೂಢಿ ಬಂದಿದೆ.

ಇದು ಮೂಲತಃ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಶೈಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅದರ ಕನಿಷ್ಠ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಾಕ್ಯ ಪದ ಅಕ್ಷರ ಇವುಗಳು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಬರುವಾಗ ಹೀಗೆ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮಾತನಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವವನು ಮತ್ತು ಕೇಳುವವನ ನಡುವೆ ಇರುವ ಭಾಷೆಯು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬರೆಯುವಾಗ ಬರವಣಿಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಓದುಗರ ನಡುವೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವಾದ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಆಗುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಯಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಸಂವಹನದ ತೊಡಕು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಾನ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಯಾವ ಕೃತಿ ಯಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಫುಕೋ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಶೈಲಿ ಸರಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದು ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮವು ಹೆಚ್ಚು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದಂತೆ ಅದರಿಂದ ದೊರಕುವ ಅನುಭವವು ಕೂಡ ಅಮೂರ್ತವಾದದ್ದು. ಇದು ಸಂಕಥನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಪ್ರಮುಖ ವಾದವಾಗಿದೆ.

ಸಂವಾದ ಅನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಇಬ್ಬರ ನಡುವ ನಡೆಯುವ ಮಾತುಕತೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮಿಶಾಯಿಲ್ ಫುಕೋ ಹೇಳುವಂತೆ ಸಂಕಥನಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾವು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾನೂನು, ವೈದ್ಯಕೀಯ ವಿಜ್ಞಾನ ಮುಂತಾದವು ತಮ್ಮ ಉದ್ಯೋಗಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ (ಉದಾ : ಉನ್ಮಾದ, ಪಿನಲ್‌ಕೋಡ್; Julian Wolfreys, 2005, p. 28).

ಸಂವಾದದ ಮೇಲಿನ ಸಂವಾದ

'ಸ್ಟ್ರಕ್ಚುರಲಿಸಂ ಅಂಡ್ ಲಿಟರರಿ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ' ಜೆನೆಟನ ಮತ್ತೊಂದು ಮಹತ್ವ ಪೂರ್ಣವಾದ ಲೇಖನ. (1964ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು) ಅವನ ಕೆಲವಾದಗಳು ಹೀಗಿವೆ. ನಮ್ಮ ಕೈಗಳಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಸಾಮಾಗ್ರಿಗಳಿಂದ ಹೊಸ ರಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸಹಜ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಸಾಮಾಗ್ರಿಗಳಿಂದ ಬೇರ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ರಚನೆಗಳೂ ಕೂಡಾ ಸಾಧ್ಯ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಚನೆಯ ಕ್ರಮವು ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು. ವಿಶೇಷವಗಿ

ವಿವರಿಸಬೇಕೆಂದರೆ ರಚನೆಯು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸೇರಿರುವಂತಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗೆ ನಡೆಸುವ ಚರ್ಚೆಯು ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ನಡೆಸುವ ಚರ್ಚೆಯು ಭಾಷೆಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯು ವಿಭಿನ್ನ ಸ್ತರಗಳಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಂದು ವಸ್ತುವೆಂದು ಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು 'ಸಂವಾದದ ಮೇಲಿನ ಸಂವಾದ' ಎಂದುಕರೆಯುಬಹುದು. ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆ ಆಧರಿತವಾಗಿರುವಂಥದ್ದು ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಸಂವೇದನೆ

1921 ರಲ್ಲಿ ಟಿ.ಎಸ್.ಎಲಿಯಟ್ 'ದಿ ಮೆಟಾಫಿಸಿಕಲ್ ಪೊಯೆಟ್' ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ 'ಸಂವೇದನೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ' ಅಥವಾ 'ಸಂವೇದನಾರಾಹಿತ್ಯ ಸ್ಥಿತಿ' ಕುರಿತು ಬರೆದ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾ ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ಸಂವೇದನೆಯು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯ ಕ್ರಮದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಯಾವಾಗ ಭಾವುಕ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ನಾವು ಹೊರಗೆ ಬರುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ನಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯೂ ಸಂವೇದನೆಯ ಪ್ರಕಟರೂಪವಲ್ಲ. ಅದರ ಆಚೆಗಿನ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದು ಎಲಿಯಟ್ಟನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಸಂವೇದನೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Abrahams M.H. 2000 A Glossary of Literary terms P.67

◆

ಅಧ್ಯಾಯ 15

ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿತ್ತು. ಚರಿತ್ರೆ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ರಾಜಕಾರಣಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ಬದಲು ಮಾಡಲು ಶಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಆದರ ರೂಪಗಳು ಆಯಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತು ಎಲ್ಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅಥವಾ ತಾಯ್ನೆಲ ಇರುತ್ತದೆ. ಮೂಲವು ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿಷಯಗಳೂ ಸೇರಿರುತ್ತವೆ. ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹಳೆಯ ಪ್ರಕಾರದಿಂದಲೂ ಹುಟ್ಟಿರಬಹುದು.ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿಯಮ ಮತ್ತು ಚೌಕಟ್ಟು ಇರುತ್ತದೆ. ಹಳೆಯ ರೂಪಗಳು ನಮಗೆ ಒಂದು ಹೊಸದಾದ ರೂಪಗಳ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರವು ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರದ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರವು ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಥರ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೂ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಕೂಡಾ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಕನ್ನಡದ ಸಾನೆಟ್ ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರವು ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರಚನೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಜರ್ಮನಿಯ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಗೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ, ಅದಕ್ಕೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಾದಕ್ಕೂ ಒಂದು ನಿಕಟವಾದ ಕೊಂಡಿಯೂ ಇದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ನಾಟಕಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧಿಗಳು. ಇವುಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ವಿವಿಧ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದೆ.

ಈ ಬಗೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನಾವು ವಿವಿಧ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಗಳು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲದ ಹಂಗನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆದಿರುವುದು ಸತ್ಯ. ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು. ಗ್ರೀಕರು ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಯಾವಾಗ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸೀಮೆಯನ್ನು ದಾಟಿದವೋ ಆಗಲೇ ಇವುಗಳ ಜಗತ್ತಿನ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದವು. ಈ ರೂಪಗಳು ತಮಗೆ ತಾವೇ ಏನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದವು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಈವತ್ತು ಬೇರೆ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಇದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಬದಲಾವಣೆಯ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪಲ್ಲಟವೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಜೀವನವು ಬದಲಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ರಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯವು ರೂಪಿತವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಸಮಾಜವು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಬಹುದು: ಬಾಂಬ್ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಜನರು ಸಾಯುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ದುರಂತಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್, ಆಧುನಿಕ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಕುವೆಂಪು ದುರಂತವನ್ನು ಬೇರೆ ಕೋನದ ಮೂಲಕ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸರಳವಾದ ಒಂದು ದ್ವಂದ್ವ ಇದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದು ಸರಳವಾದ ಒಂದು ತಾರ್ಕಿಕತೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿಲ್ಲ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತತೆಯ ಸಂಬಂಧವು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ನಾಯಕರು ಯಾವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಆಶಯವಾಗಿದೆ

ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಹೆಗೆಲ್‌ನ ವಾದಗಳು

ಹೆಗೆಲ್ ಒಂದು ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ್ದ. ಅದು ಫೆನಮಾಲಜಿಆಫ್ ಸ್ಪಿರಿಟ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದುರಂತವು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಅತ್ಯಂತ ಋಣಾತ್ಮಕವಾದ ಒಂದು ಮುಖವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಮೂರು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳು ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ.ತರ್ಕ, ಪ್ರಕೃತಿಯ ತತ್ವಶಾತ್ರ ಹಾಗೂ ಚೈತನ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ. ಅವನು ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಟ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಟ, ಹಾಗೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಮನೋಭಾವ. ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗಲೇ ಅವನು ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ವಿಧಿ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯರ ಸಂಬಂಧವು ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಯಕನಿಗೂ ಉಳಿದವರಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇರುತ್ತದೆ. ಆಳುಗಳು, ನಾಯಕ, ನಾಯಕಿ – ಹೀಗೆ ಸಂಬಂಧವು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ನಾಯಕ ಮತ್ತು ವಿಧಿಯ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಹೋರಾಟ ಹಾಗೂ ಸಂಘರ್ಷಗಳಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಾರಣವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ನಾಯಕನು ಗೆಲ್ಲುವುದು ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ದುರಂತವೂ ನಮಗೆ ಒಂದು ನೀತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ವಿರೋಧಿಸಬೇಕು ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ನಿಲುವೂ ಹೌದು. ಒಂದು ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ನಡೆಯುವುದಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ಒಂದು ಕಾರಣವು ಇರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯು ಇದೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಜೀವನದ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ.ಮ ಆದರೂ ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ನೆಲೆಯು ಇದೆ. ಅದು ನಮಗೆ ದುರಂತ ಎಂದು ಅನಿಸುವುದು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಯಕ ಮತ್ತು ಅವನ ದುರಂತದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ.

ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಬರೀ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಇದರ ದಿಕ್ಕುದೆಸೆಗಳು ಬೇರೆ ಥರವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯು ಹೇಗೆ ಇದನ್ನು ನೋಡಿದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಸಂಗತಿಗಳು ಒಂದು ಥರ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರ ಆಧುನಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಬೇರೆ. ಹೆಗೆಲ್ ನಲ್ಲಿಯೂ ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳು ಬೇರೆ ಥರ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅವನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್ ಇದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಭಯ ಮತ್ತು ಆತಂಕ ಎನ್ನುವುದು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಎದುರುಗೊಳ್ಳಬೇಕು: ಅದು ಅಧುನಿಕ ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮನುಷ್ಯನ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಯಿತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಾವು ಅಡಿಗರ ಭೂಮಿಗೀತ ಮತ್ತು ಭೂತದಂಥ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಭೂಮಿಗೀತ ಕವಿತೆಯ ನಾಯಕನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸೋತಿದ್ದಾನೆ. ಅವು ಅತ್ತ ಸ್ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಇತ್ತ ನರಕ ಎರಡೂ ಇಲ್ಲದ ಒಂದು ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾನೆ. ಇದು ಹೀಗೆ ಇದ್ದರೆ ನಮಗೆ ಹಯವದನದಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಬೇರೆ ಬಗೆಯ ದುರಂತವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಒಂದು ನೈತಿಕವಾದ ಸಂಕಥನದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕಾರ ಕಾದಂಬರಿಯು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಬಗೆಯ ದುರಂತವೇ ಆಗಿದೆ. ನೀತಿ ಮತ್ತು ಅನೀತಿ ಎನ್ನುವುದು ಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇದು ಹೀಗಾದರೆ ಇದರ ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪವನ್ನು ಒಡಲಾಳ, ಕಾರ್ಯದಂಥ ಬರಹಗಳು ನಮಗೆ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯರು ಮತ್ತು

ಅವರ ಜೀವನದ ಕ್ರಮವು ಹೇಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಈ ಕೃತಿಗಳು ನಮಗೆ ಹೇಳುತ್ತವೆ.

ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೃಷ್ಣ ದೇವರು. ಅವನೂ ಸುಯೋಧನನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ರಕ್ಷಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ದ್ವಂದ್ವ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ನೀಶೆಯನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು: ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ– ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ತುಂಬಾ ಗಂಭೀರವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ದೂರ ಇಡುತ್ತದೆ. ಜೀವಂತಿಕೆಯು ಇಲ್ಲದ ಯಾವುದೇ ಚರಿತ್ರೆಯು ಕೂಡಾ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹ ಎಂದು ಅವನಗೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ದುರಂತವನ್ನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವು ಸ್ವಯಂಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮಗೆ ಕ್ರೂರ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಅನಾಗರಿಕವಾದ ಸಮಾಜವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ನಮಗೆ ಅದು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಕೂಡಾ ದುರಂತವನ್ನು ಬರ್ಬರವಾದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನೀಶೆಯು ದುರಂತ ಮತ್ತು ಸುಖಾಂತ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ನಾವು ದುರಂತವನ್ನು ನಿಜವಾದ್ದು ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಆಗ ಜೀವನದ ಅರ್ಥವೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯತ್ವ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ನೀಶೆಯು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನೀತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಧಾನವವಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಹಿಂಸೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆಯು ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ವಿಲಿಯಂಸ್ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ– ಯಾವುದೇ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಘರ್ಷವಿರುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಯುಗಕ್ಕೆ ಬಂದಂತೆ ಇದು ತನ್ನ ಚಹರೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿದೆ. ಭಯ ಮತ್ತು ಆತಂಕಗಳು ಹೇಗೆ ಬರುತ್ತವೆ ಎಂದರೆ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಈ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳು ನಮಗೆ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದರ ಸಮಸ್ಯೆಯು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ನಮಗೆ ಜೀವನದ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ಹಾಗೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತನ್ನೂ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಆಧುನಿಕ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ ಬದಲಿಸಿವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ತ್ಯಾಗವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾವು ಮತ್ತು ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಆದು ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ತ್ಯಾಗ ಮತ್ತು ದುರಂತಗಳು ಜೊತೆಗೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಇದರ ಕುರಿತಾದ ಮತ್ತೊಂದು

ನೋಟವನ್ನು ನಮಗೆ ಬೆಂಜಮಿನ್ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ಅವನು ಹೇಳುವುದು ಹೀಗೆ " ಪ್ರಾಚೀನ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ನಮಗೆ ಮನುಷ್ಯತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಪಾತಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಹೌದು. ಅದು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕಾರಣ ಹಾಗೂ ನ್ಯಾಯ ತೀರ್ಮಾನದ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಬರುವುದು ಮನುಷ್ಯನ ನೋವಿನ ಚಿತ್ರಗಳು. ಈಗ ಇದರ ಮತ್ತೊಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು." ಇದರ ಮತ್ತೊಂದು ಧ್ರುವದಿಂದ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಜೀವನದ ವಿವರಣೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಜಗತ್ತು ಹೇಗೆ ಇದೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೀಮಿತವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಾವು ವಾಸ್ತವ ಏನಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಬಲ್ಲೆವು. ಜಗತ್ತನ್ನು ಬದಲಿಸುವಷ್ಟು ಚೈತನ್ಯ ನಮಗೆ ಇಲ್ಲ. ಆ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ನಾವು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಇಡೀ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬದಲು ಮಾಡಲಾರ. (ಕೆಲವರನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ) ಒಮ್ಮೆ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತಾನು ದುರಂತವನ್ನು ಎದುರು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನುವುದು ಅರಿವಾದರೆ ಅವನು ತನ್ನಿಂದ ತಾನೇ ಅದರಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ದುರಂತವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ನಮಗೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಸೋಲು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ದುರಂತವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅನುಭವ. ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇದೆ. ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ವಸ್ತುವಿನ ಹಿಂದೆ ಯಾವ ಸಮಾಜವು ಇದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಕಾಲದ ಬಿಗಿಯಾದ ಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರಗೆ ಇದೆ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ದುರಂತದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಅದು ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳ ಕುರಿತಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ದುರಂತವು ವಾಸ್ತವಾಗಿ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಆಗಿರುವುದು ಸತ್ಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮಾಜದ ನಿಯಮಗಳೂ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆಯು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಬಿಗಿಯಾದ ಚೌಕಟ್ಟು ಇದರಲ್ಲಿ ಇದೆ. ದುರಂತವು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಕಾಲವು ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕ್ರಿಯೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ಕಾಲವು ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸೀಮಿತವಾದ ಪರಿಧಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಲಂಘಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ನಾಯಕನ ಮೇಲೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹಾಸ್ಯದ ನಾಟಕಗಳು ಮುಖವಾಡ ರಹಿತವಾಗಿದೆ. ಗಂಭೀರ

ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ನೈತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ದುರಂತದ ಕಾಲದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸ್ವಯಂಹಿಂಸೆ ಎನ್ನುವುದು ಕಾರಣವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈಡಿಪಸ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಲವು ವಿಶಾಲವಾದ್ದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಈಡಿಪಸ್‌ನ ದುರಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅದು ಮನುಷ್ಯನ ಅಧಃಪತನವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ಅವನ ಸ್ವಯಂಕೃತವಾದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯರು ಯೋಚಿಸಲು ಆಗದ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅವನು ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಉದ್ದೇಶ ಪಟ್ಟದ್ದೂ ಅಲ್ಲ. ಮಾಡಬಾರದ್ದು ಮಾಡಿ ಆಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಹೀಗೆ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಯುವುದು ಕೊನೆಗೆ. ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೇಳ ಗೀತೆಗಳು ಒಂದು ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತವೆ. ಈಡಿಪಸ್ ಘನತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದವನು. ಆದರೆ ಅವನ ಘನತೆಗೆ ಚ್ಯುತಿಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ವಿಧಿಯಿಂದ ಅವನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದು ಅವನಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಹೌದು. ಅವನು ಓಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಧ್ವನಿಯೂ ಇದೆ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಮಗೆ ಅದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ಕೂಡಾ ದುರಂತವನ್ನು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಉದಾರವಾದಿಗಳೂ ದುರಂತ ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಇದನ್ನು ಓದುವಾಗ ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಅವರು ಸ್ವಂತದ ಹುಡುಕಾಟ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಇದನ್ನು ಓದುವಾಗ ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉದಾರವಾದಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಸ್ವಂತಿಕೆ ಎರಡೂ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅಂತಿಗೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಣವು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಘನತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅದು ನಮಗೆ ಸಮಾಜ , ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ದುರಂತಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ,

ದುರಂತ ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಅದರಲ್ಲಿ ಏಕಾಕಿತನದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇದೆ.ಅದು ಕೂಡಾ ಅನುಭವದ ಭಾಗವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಕೇತವೂ ಹೌದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ. ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾದರಿಗಳು ಒಂದು ಥರ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಕೆಲವೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿರೋಧಿ ನಾಯಕನಿಗೆ ಈ ಗುಣವು ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಕತೆ ಹೇಳುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದನ್ನು ರಾಚನಿಕವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಕೂಡಾ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ, ಐತಿಹ್ಯಗಳಿಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಮಹತ್ವವೂ ಇದೆ. ಪುರಾಣಗಳು ಮತ್ತು ಐತಿಹ್ಯಗಳು ನಮ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಏನು ಆಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವೈಭವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಮತ್ತು ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಣ್ಣದಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಪುರಾಣವನ್ನು

ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದು ಒಳಿತು ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಕೆಡುಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಯಾವುದು ಅತ್ಯಂತ ಉನ್ನತವಾದ್ದು ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಅತ್ಯಂತ ನೀಚವಾದ್ದು ಎಂದು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜವು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಉನ್ನತವಾದ ಮತ್ತು ಶ್ರೇಷ್ಟವಾದ ಗುಣ, ನೀಚವಾದ ಗುಣ, ಕೀಳು ವೃತ್ತಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡಿದ್ದೇವೆ. ಇವುಗಳು ಕಥನದಲ್ಲಿ ಬರುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಸಮಾಜವು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಕಥನದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಪುರಾಣಗಳೂ ನಮಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕ್ತನವಾದ ರೂಪವು ಆಗಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯು ಇರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯು ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಇನ್ನೊಂದು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ: ಶ್ರೇಷ್ಟವನ್ನು ನಾವು ಬಿಳಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿವರಣೆಗಳು ನಮ್ಮ ನಿಜವಾದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಹಜವಾದ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ನೀತಿಗಳು ಮತ್ತು ನಿಯಮಗಳು ಅಸಹಜವಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಗುಣಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ವಿವಿಧವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆಯ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಇದರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬಂದಿದ್ದವು. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಭಾಷೆಯೇ ಅಥವಾ ಅದು ಹಲವು ರೀತಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಆಗ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಚರ್ಚೆಗಳು. ಅದರಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಮಾತು ಎರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ.

ಕೋರಸ್

ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೋರಸ್ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಆಶಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಜೀವನದ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಮುಂದೆ ಹೇಗೆ ದಾರಿಯನ್ನು ಸವೆಸಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೋರಸ್ ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ತನಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ತಿಳಿದಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಲೈರ್. ಲೈರ್ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಪದವನ್ನು ಹಾಡುಗಾರರು ಹೇಳುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಶ್ರವ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗುಣವೂ ಇದೆ.

ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತದ ಚಳುವಳಿಗೆ ಕಾರಣನಾದ ಸ್ಟೆಫೇನ್ ಮಲ್ಲರ್ಮೆ (1842–1898) ಸಂಕೇತದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ಆಧುನಿಕತಾವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾವು ಹೇಗೆ

ನಮ್ಮ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಅವನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೇಲ್ಮೈಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಏನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಅವನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಕಾವ್ಯದ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಮಾತ್ರ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ್ದು. ನಮಗೆ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಲೀಸಾಗಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕವಿಯು ಯಾವತ್ತೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಆಲೋಚನೆಯ ಪ್ರತೀಕ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬಾರ್ತನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾದ ಅಂಶ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಒಂದು ನಿಲವು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಛಂದಸ್ಸು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಾತುರ್ಯವು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಚರ್ಚೆ. ಅವನು ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಇಷ್ಟ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ತಂತ್ರ ಎನ್ನುವುದು ನಿರೂಪಣೆಯ ಒಂದು ಭಾಗ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ನಿಯಮವು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಈವತ್ತು ತಂತ್ರ ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಲಯವು ಹೇಗೆ ಇದೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಬಾರ್ತ್ ಅದನ್ನು ಕೂಡಾ ಸಂಕಥನದ ಭಾಗ ಎಂದು ಗಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಓದುಗನಿಗೆ ಅಥವಾ ಕೇಳುಗನಿಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಶಾಸ್ತ್ರವು ನಮಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ವಾಕ್

ವಾಕ್ಕು ಎನ್ನುವುದು ಏನು ಎನ್ನುವುದು ಚರ್ಚೆಗೆ ಬಂದಿರುವುದು 427ರಲ್ಲಿ. ಗೋರ್ಗಿಯಸ್ ಎನ್ನುವ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನು ಅಥೆನ್ಸ್‌ಗೆ ಬಂದಿದ್ದ. ಅವನು ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕ. ಸಾಕ್ರೆಟಿಸ್ ಅವನಿಗೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಿಜವಾದ ವಾಕ್ಚಾತುರ್ಯ ಎಂದರೆ ಏನು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ವಾಕ್ಕು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ದೇವತೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರುವಂತೆ ಭಾಷಣವನ್ನು ಆಗ ಕಲೆಯೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಕರಣ ಮತ್ತು ತರ್ಕವೂ ಸೇರಿದೆ. ವಾಕ್ಚಾತುರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಒಲಿಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಆಗಿದೆ. ಇದರ ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪವೆಂದರೆ ಅದು ತರ್ಕ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಾಂತರಗಳು. ನೈತಿಕ ಎನ್ನುವುದೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ.ಅದನ್ನು ನೈತಿಕವಾದ ಒಂದು ರಾಜಕಾರಣ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು.

ಥ್ರೆನೊಡಿ ಮತ್ತು ಓಡ್

ಗೋರ್ಗಿಯಸ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದ. ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅವನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶೈಲಿಯ ಮಾತಾಡುವಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೇಲೆ ನಾವು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದ

ಹಿಡಿತವನ್ನು ಅವನು ಹೇಳಿದ್ದ. ಅದು ಸಂಕಥನವೂ ಹೌದು. ಯಾರಾದರೂ ಸತ್ತಾಗ ಜನರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದನ್ನು ಥ್ರೆನೊಡಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಂದರೆ ಶೋಕದ ಕವಿತೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಓಡ್ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಅನಂತರ ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿತು ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಲಯ ಮತ್ತು ಆಕರ್ಷಣೆಗಳು ಇದ್ದವು. ಹಾಗೆಂದು ಅವು ಲಿಖಿತವಾದ ಒಂದು ರೂಪವಲ್ಲ. ಹಾಡು ಮತ್ತು ಅದರ ನೆನಪುಗಳಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಬರಹದಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಪದ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಆ ರೂಪವನ್ನು ಅದು ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಬಾರ್ತ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಅನಂತರ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಅದು ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅಂಶವಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಕರ್ಷಕವಾದ ನಿಲುವೂ ಇತ್ತು. ಪದ್ಯದಿಂದ ಗದ್ಯಕ್ಕೆ, ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಪದ್ಯಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಹೊಸದಾದ ಅರ್ಥವು ಬಂದಿತು. ಇದು ಯಾಕೆ ಕುತೂಹಲದಾಯಕ ಎಂದರೆ ಇದರ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಸಂಹಿತೆಯು ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಬಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಬೇರೆಯಾದವು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾದ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಗಳು ಕಾಣಿಸಿದವು. ರೂಪಕಗಳು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸರಪಳಿ ಮಾದರಿಯ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಮಾತುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ರೂಪಕದ ಮಾದರಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಅಲಂಕಾರ ಸಹಿತವಾದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರ ರಹಿತವಾದ ಭಾಷೆಯು ನಮಗೆ ಸಂವಹನವನ್ನು ವಿಭಿನ್ನ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ರೂಪಕ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಷಣವು ಹೇಗೆ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ ಅದು ಹೇಗೆ ಆಕರ್ಷವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಇದನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಒಂದು ಚೆನ್ನಾಗಿರುವ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಮತ್ತೊಂದು ಕೆಟ್ಟದಾದ ಕಲೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪರಿಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಲೋಗೋಗ್ರಫಿ. ಇದು ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕಥನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಲೋಗೋಗ್ರಫಿ ಎಂದರೆ ಅದು ಚಿಹ್ನೆಯು ಅಗಿರಬಹುದು, ಸಂಕೇತವೂ ಆಗಿರಬಹುದು ಇಲ್ಲವೇ ಅಕ್ಷರವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಲೊ– ಗೊ– ಗ್ರಾಪ್ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕಥನವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.' ಆದರೆ ನಿಯಮವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದು ವಸ್ತು ನಿಷ್ಟವಾಗಿದ್ದರೆ ಆಗ ನಿಜವನ್ನು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಕ್ಚಾತುರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ

ಒಂದು ಭಾಗವೂ ಆಗಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಸಂಕಥನ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಘಟಕವು ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಘಟಕಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಆರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಸಂಕಥನವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಆಲೋಚನೆ.ಅದರ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳ ಏಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಕರ್ಶಕವಾದ ಮಾತುಗಳು ಯಾವತ್ತೂ ಒಂದು ಏಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಧಾನವಾದ್ದು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಾದವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ ಸಿಸಿರೋ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.(ಬಾರ್ತ್ ರೊಲಾಂಡ್ ದ ಸಿಮಿಯಾಟಿಕ್ ಚಾಲೆಂಜ್ 1988 ಬಾಸಿಲ್ ಬ್ಲಾಕ್ ವೆಲ್)

♦

ಅಧ್ಯಾಯ 16

ಅನ್ವಯ ಮತ್ತು ಸಂಕಥನ

ರಿಕೋವರ್ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಅನ್ವಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಸಂಕಥನಗಳು ಹೇಗೆ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಭಿತ್ತಿಯು ಆಗಿರುವುದು ನಿಜ. ಅವನು ಅನ್ವಯವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಬೇರೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ತಿಲಿಯುತ್ಥಾನೆ. ಬರಹದ ಪರಿಣಾಮವು ಬೇರೆ. ಮಾತಿನ ಪರಿಣಾಮವು ಬೇರೆ. ಭಾಷೆಗೆ ಮಹತ್ವವು ಇದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಶಕ್ತಿಯೂ ಇದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪದವು ನಮಗೆ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪದವು ಒಂದು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಂದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋ ಕೂಡಾ ಭಾವಿಸಿದ್ದ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಪದವು ನಮಗೆ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅಥವಾ ಸುಳ್ಳನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಆನ್ವಯಿಕ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದ. ಈವತ್ತು ನಮ್ಮ ಸಂಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ರಚನೆ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಧೋರಣೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯ.ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಏಕತೆಯು ಮಾತ್ರವೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಮನಗಾಣಬೇಕು ಭಾಷೆಯು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗ ಈ ಜಗತ್ತು ಪಲ್ಲಟವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಆವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬದಲಾವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜ. ಆಗ ನಮಗೆ ಬರೀ ಒಂದು ನಿಘಂಟು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಚನೆಯೂ ನಮಗೆ ಸಮಗ್ರವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಿಕೋವರ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ– ರಚನೆಯು ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥಗಳು ನಮಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಬಹುದು ಅಥವಾ ಸೀಮಾರೇಖೆಯನ್ನು ಅದು ದಾಟಬಹುದು.ಆಂಗ್ಲೋ ಅಮೇರಿಕನ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ಭಾಷೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷೆಯು ಯಾವತ್ತೂ ನಮಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾನು ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ

ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಅವನು ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ತುಂಬಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ.ಘಟನೆ, ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ಎನ್ನುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳ ನಡುವೆ ಆನ್ವಯಿಕತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅನ್ವಯ ನಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳ ನಡುವೆ ಅಂತರವಿದೆ. ಸಂದೇಶ ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ರಿಕೋವರ್ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ವಾದವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಅನ್ವಯ ಎನ್ನುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅನ್ವಯವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಗಂಭೀರವಾದ ಅನ್ವಯವು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ದಾರಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇದೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಸೇರುತ್ತದೆ. ಪಂಪ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದು ಹೀಗೆ. ಕಾರಂತರು ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುವುದೂ ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದ. ಆದರೆ ವಿಪರೀತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇರಿದರೆ ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನ್ವಯ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪರಿಕರವಾಗುವುದು ಬೇರೆ ಅದು ಅರ್ಥ ಹಿಂಸೆಯು ಆಗುವುದು ಬೇರೆ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗಿ ಹೋಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಆಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಹೇರುವಿಕೆಯು ಆಗಬಹುದು. ನಾವು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅನೇಕರು ಅನ್ವಯವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಅವರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭೋಪಾಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕು: ಕುವೆಂಪು ಸರೋವರದ ಸಿರಿಗನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಭವ್ಯತಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಯೋಗವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯಯೋಗವನ್ನು ಬರೆದರು. ಇವುಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾದ ಬರಹಗಳು ಎಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇವರು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಂಡು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಇದರ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದು: ಪಂಪ ಮತ್ತು ರನ್ನರು ಮಹಾಭಾರತವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ತಮ್ಮ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಅನ್ವಯ ಮಾಡಿದರು, ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಸರಳವಾದ ಒಂದು ನಿಲುವನ್ನು ಅವರು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು ಎಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

◆

ಅಧ್ಯಾಯ 17

ಬ್ರೆಕ್ಟನಲ್ಲಿ ಏಲಿಯನೇಶನ್ ಕಲ್ಪನೆ

ಜಾಗತಿಕವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್, ಬ್ರೆಕ್ಟ್, ನೆರೂದ ಮೊದಲಾದವರು ರಾಜಕಾರಣ ಬೇಡ ಎಂದು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಅದು ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.ಇವರೆಲ್ಲಾ ಉದಾರವಾದಿ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದವರು.ಅವರಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ಹೇಗೆ ಬಂಡವಳವಾದದ ಕೈ ಕೂಸುಗಳು ಎಂದು ಗೊತ್ತಿತ್ತು.ಅದರ ಮೂಲ ಆಶಯವು ಹೇಗೆ ಜನವಿರೋಧಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದ ಅರಿವೂ ಇತ್ತು.ಉದಾರವಾದಿ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬಂಡವಾಳವಾದವನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ಥಿತಿಗಳಿಗೆ ಆರ್ಥಿಕತೆಯ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ. ಯಾವಾಗ ಚರಿತ್ರೆಯೊಂದಿಗೆ ಅನುಸಂಧಾನವು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಏಲಿಯನೇಶನ್ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ.ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಏಲಿಯನೇಶನ್ ನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಏಲಿಯನೇಶನ್ ಅನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅನ್ವಯ ಮಾಡಿದವನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್.ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಮಾದರಿಯ ಏಲಿಯನೇಶನ್ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನನ್ನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ನೋಡುತ್ತದೆ.ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ.ಈ ಏಲಿಯನೇಶನ್ ಎನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾನು ಬೇರೆ ಮತ್ತು ಅವನು ಬೇರೆ ಎಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದುವೇ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಮೂಲ.ಮತ್ತು ಇದರಿಂದಲೇ ತಿಳಿವು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.ಯಾವಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ತನ್ನನ್ನು ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಯೋ ಆಗ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ.ಅದು ತನ್ಮಯತೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು.ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬೇರೆ.

17. 1 ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚರಿ

ನಮಗೆ ಮಾತಿನ ಆಕರ್ಶಕತೆಯು ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳಿದ್ದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ.ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಉಂಟಾಗುವ ಆಶ್ಚರ್ಯವೂ ನಮಗೆ ನಿಜವಾದ ಅರಿವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ.ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನು ಪರಕೀಯತೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಬಹುದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟನಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚರಿ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ನೆಲೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ: ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ನಾವು ಅದರ ಆಕರ್ಶಕ ಮಾತುಗಳಿಂದ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಿರ್ಧಾರ ಎನ್ನುವುದು ಇದರ ಮೂಲಕವೇ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲಾಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಧಾರಮಾಡಲು ನಮಗೆ ಪದಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈವತ್ತು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲು ಬೇರೆ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತು ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.ಕಲೆಯು ಎಷ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಿರ್ಧಾರಮಾಡುವುದು ನಮ್ಮ ಕೆಲಸವೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದೇ ನಮಗೆ ಸಹಜವಾದ್ದು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ತಿಳಿದರೆ ನಾವು ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ.ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಸಮಾಜ ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಸಮಾಜವು ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವಿರುತ್ತದೆ.ಆ ಅರಿವು ನಮ್ಮ ಓದಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ.ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಸ್ವರೂಪವು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಉಪಯುಕ್ತವೆಂದು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು.ಸಾಮಾಜಿಕ ಧೋರಣೆಯು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವುದರಿಂದ ನಾವು ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕಾದಂಬರಿಕಾರರೂ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೊರತಲ್ಲ. ಅವರೂ ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ

ಪಠ್ಯವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಧಾನವಾದ್ದು ಉಳಿದ ವಿಚಾರಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಷಂಗಿಕ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಪಠ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸೇವಕನು ಇದ್ದಂತೆ.ಅದು ದುಡುಯುತ್ತದೆಅಷ್ಟೆ.ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕಾರಣ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಅವನು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಕನರು ಮತ್ತು ವೇದಿಕೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿದೆ.ಜನರು , ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲವೂ ಜೊತೆಗೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಜನ ಸಮೂಹದ ಮಂಥ್ಯೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನಹಿಮದೆ ಇದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿದ. ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಜನರು, ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶಣ, ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಮತ್ತು ನಟರು ಎನ್ನುವುದು ಅವನಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲತಃ ಇವರ ಸಂಬಂದವು

ವಿವಿಧ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ,ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಮ್ಮೋಹಿನಿ ವಿದ್ಯೆ ಅಲ್ಲ. ಅವನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಹೊಸದಾದ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಯೋಜಕತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿದವನು ನಾಟಕವನ್ನು ಹೀಗೆ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುವ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ.ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾವನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ ಇರಬೇಕು ಎದು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಅವನು ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಏನು ಹೇಳಿದ್ದನೋ ಅದನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬದ್ಧ ಲೇಖಕರು ಆಗ ಒಪ್ಪಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ನಿಲುವು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ. ಅವನು ಹೊಸದಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ.

17.3 ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಜ್ಞೆ

ಬ್ರೆಕ್ಟನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸಂಜ್ಞೆಯ ರೂಪಕವೂ ಹೌದು.ಸಾಂಪ್ರಾದಿಯಿಕವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ಇದೆ.ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕಲ್ಪನೆಯು ಒಂದು ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿತು.ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಬಹುದು.ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನವು ಬಳಸವ ಸಂಜ್ಞೆಗೆ ವಿವಿಧ ಅರ್ಥಗಳು ಇವೆ ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದ ಕಲಾವಿದನು ಬಳಸುವ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯರು ಬಳಸುವ ಸಂಜ್ಞೆಯ ಥರ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಸುಸಂಗತವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿವರಗಳೂ ಇರುವುದು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಒಬ್ಬನ ಕ್ರಿಯೆ ಅಥವಾ ಅಭಿನಯ ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಇರುವ ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ನಾಟಕದ ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ಭೇದ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ . ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟುತ್ತೇವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅಲ್ಲ. ನಾಟಕವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಅಚ್ಚರಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಯು ಹೇಗೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಆಗಿದೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿದೆ.ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಜನರಿಗೆ ಒಂದು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ.ಅದು ಅವನನ್ನು ಬೇರೆ ಆಲೋಚನೆಯ ಕಡೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ.ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಬರೀ ಪುನರ್ ಉತ್ಪಾದನೆಯು ಅಲ್ಲ.ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಕರ್ಮಿಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ.ರಂಗ ವೇದಿಕೆಯು ತುಂಬ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು ಎಂದಿಲ್ಲ. ಅದು ತಗ್ಗಿನಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಬರೀ ದುರಂತವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಒಂದು ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಉದ್ದೇಶವು ಆಗಬಾರದು.ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ನಾಟಕವೂ ಅಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವು ಜನರಿಗೆ ಒಂದು ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವುದು ಅಲ್ಲ. ನೈಜತೆಯನ್ನು ನಾವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡುವ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಮಧ್ಯೆ ಅವನು ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ತಂದ.

ಅದರ ಇರುವಿಕೆಯು ನಾಟಕದ ಓಟಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ತಡೆಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ.ಇದರ ಮೂಲಕ ಒಂದು ವೈಚಾರಿಕತೆಯು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗುವಂತೆ ನೋಡುವುದೂ ಹೌದು.ಅವನಿಗೆ ಚೀನಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯವು ಇತ್ತು.ನಾಟಕವೂ ನಮಗೆ ಕಲಿಸುತ್ತದೆ.ನಾವು ಕಲಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ಎರಡೂ ಚಲನೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.ಒಬ್ಬ ನಟನು ಇದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟನಲ್ಲಿ ನಟನು ವಿದೂಷಕನು ಅಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬ್ರೆಕ್ಟನಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ್ನು ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

(ಟಾಂ ಗ್ರಿಂ ವುಡ್ – ನೀಟ್ಸೆ ಸ್ ಡೆತ್ ಆಫ್ ಗಾಢ್ ಲೇಖನ). (ಹೈಡೆಗಾರ್ 1969 ಐಡೆಂಟಿಟಿ ಅಂಡ್ ಢಿಫರೆನ್ಸ್ – ಹಾಪರ್ ಅಂಡ್ ರೊ ಪಬ್ಲಿಶರ್)

ಮಹಾಯುದ್ಧವು ಜಗತ್ತನ್ನು ಅಲ್ಲೋಲ ಕಲ್ಲೋಲ ಮಾಡಿದೆ.ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಂಚಿಗೆ ತಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬಿಸಾಡಲಾಗಿದೆ.ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದೆ. ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬಿಸಾಲ್ಪಟ್ಟವರು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೈಡೆಗಾರ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬಲಿಪಶುವಾಗಿದ್ದೇವೆ.

◆

ಅಧ್ಯಾಯ 18

ಆಂತರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ

ತದರೋವ್ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಂತರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಆಂತರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಆಂತರಿಕ ಎನ್ನುವುದೇ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರ, ಅದರಾಚೆಗೆ ಅದು ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆಂತರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪದ ಪದವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯು ಅದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ತದರೋವ್ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ನಂಬುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅವನು ಓದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಓದಿಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವರು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಮಾತ್ರವೇ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಅಪಾಯವೆಂದು ಅವನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಆಗಿದೆ. ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು ಮತ್ತು ತಮಗೆ ಬೇಡವಾದ್ದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ಅಷ್ಟು ಆರೋಗ್ಯಕಾರಿಯಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಅಲ್ಲ. ಪಠ್ಯವನ್ನು ಬರೀ ವೀಕ್ಷಕ ವಿವರಣೆಯ ಥರ ಮಾಡುವುದೂ ಅಷ್ಟು ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲ. ಡೆರಿಡಾನಲ್ಲಿ ಓದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಎಚ್ಚರವೂ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ಬರಹಕ್ಕೆ ಯಾವುದು ಕಾರಣವಾಗಿದೆಯೋ ಅದರ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನವು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ವಿವೇಕಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟ ವಿಷಯವೂ ಹೌದು. ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ಕುರುಡುತನಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ಒಳನೋಟಕ್ಕೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ನವ ಚಾರಿತ್ರಿಕತೆಯು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನವ ಚಾರಿತ್ರಿಕತೆಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಅಂದರೆ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ಆಲೋಚನೆಯು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾಳಜಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಡೆರಿಡಾ ಮಾತ್ರ ಯಾವುದು ನಮ್ಮನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯು ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಜರಾದ್ದು ಬರಹ ಮತ್ತು ಹಾಜರಾಗದೇ ಇರುವುದು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಭಾಷೆಯ ಆಚೆಗೆ ಹೋಗಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮೂಲ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಾಜರಾತಿಯ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅಂತರವು ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ. ನಿರಚನದಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಕ್ತತೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಬಯಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅದು ಗಂಭೀರವಾಗಿಯೂ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆ, ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆಯು ಅದಕ್ಕೆ ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ನಿಜವಾಗಿಯು ನಮಗೆ ಒಂದು ವಾಹಕ ಮಾತ್ರವೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ವಾಹಕದಲ್ಲಿ ಉಳಿದವರು ಹೇಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನೂ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಾತು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಂದು ಪರಿಕರ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಮಾತುಗಳು ಒಂದು ವಲಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಸಹಜತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯೆರಡೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಲೇಖಕನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮಾತು ಅವನಿಗೆ ಅಗತ್ಯ. ಅಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯು ಅವನಿಗೆ ಮಾತಾಡಲು ಹೇಳಿದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮಾತಾಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಮಸ್ಯೆ. ಅದರದ್ದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಹೌದು. ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಅದರ ಸ್ವಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ನಿಲುವು. ಸ್ವಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಹತ್ವದ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚುರ ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಅದು ಸ್ವಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಯಾವುದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಶಿಸ್ತಿನ ಥರ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕೇ ಬೇಡವೇ ಎನ್ನುವುದು ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಈಗ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂಬಂತೆ ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಅದು ಪಠ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಅದರ ನೇಯ್ಗೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ತಾನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಧೋರಣೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾದ

ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಅಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೆ ಬಹಳ ಸಂಕೀರ್ಣ. ಆಧುನಿಕತೆಯು ಚರಿತ್ರೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯು ಉತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಶಿಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಾವು ಆಧುನಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಬದಲಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಶಕ್ತಿಗಳು ಬೆಳೆದ ಕ್ರಮ ನೋಡಿದರೆ ಇದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಶಕ್ತಿಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಈಗ ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ರೂಪದ್ದು ಎಂದು ಗಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಧನಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಋಣಾತ್ಮಕವಾದ ಎರಡೂ ಅಂಶಗಳೂ ಇವೆ. ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯಿದೆ.

♦

ಅಧ್ಯಾಯ 19

ಅವೈಯಕ್ತಿಕತೆ

ಅವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಆಗಾಗ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಹಾಗೆ ಆಗುತ್ತದೆಯೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯು ಅವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವವು ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಯು ಹುಟ್ಟುವುದು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ನಾವು ಸ್ಪಂದಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಹೌದು. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಭಾವನೆಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಘರ್ಷವು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಸಂಘರ್ಷವೇ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ದೂರವಾದರೆ ನಾವು ಬೇರೆಯಲಾರೆವು. ಅಂದರೆ ಬರಹವು ಹುಟ್ಟುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ಪಾರಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅದು ಹುಟ್ಟುವುದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ. ಅವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಿಜವನ್ನು ಪರಿಗಣನೆಗೆ ತಂದು ಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬರೆಯುವುದು ಮತ್ತು ಕೇಳುವುದು, ಹೇಳುವುದು ಮತ್ತು ಓದುವುದು ಮುಂತಾದವು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಬಂಧವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕ ತನಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಸಮಗ್ರವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವನ ಮನೋಭಾವ ಮತ್ತು ಅದರ ಘರ್ಷಣೆಗಳು ಅವನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನ ಸ್ವಭಾವವೂ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಸುಮ್ಮನೇ ಯಾರೂ ಮಾತಾಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮಾತು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಗುಣ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವವು ಇರುತ್ತದೆ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಭಾವವು ಭಿನ್ನವಾದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕೆಲವು ಮಾನದಂಡಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಬರಹವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕೆಲವು

ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಅವನ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಬದ್ಧತೆಯೆನ್ನುವುದು ಒಡೆದು ಕಾಣಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದ ಮುಂದೆ ಹೋಗಬೇಕೆ ಬೇಡವೇ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಗಿದೆ. ನಮ್ಮನ್ನು ನಮ್ಮ ಗುಣಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಾವು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆ. ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ನಮ್ಮ ಮಾತು. ಅನುಭವವೂ ಕೆಲವು ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಭರ್ತಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಖಾಲಿಯಾದ ಜಾಗವನ್ನು ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹಗಳು ತುಂಬುತ್ತವೆ. ಯಾವಾಗ ನಮ್ಮ ಎದುರು ಖಾಲಿಯಾದ ಜಾಗವು ಇದೆಯೋ ಅದನ್ನು ತುಂಬಿಸಲು ನಾವು ಮಾತನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ನಮಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ನಮಗೆ ಅನೇಕವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಾವು ಹೊಸ ಹೊಸ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದರ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಪಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅವಕಾಶ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ತುಂಬಿಸುವುದು ನಮಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಕಥನಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

♦

ಅಧ್ಯಾಯ 20

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ನೈತಿಕತೆ

ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಎನ್ನುವುದು ನೈತಿಕವಾದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹೇಗೆ ನೈತಿಕವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ವಿವಿಧ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಎನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಕರವು ಕೇವಲ ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು ಎಂದು ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದರೆ ಅದು ನೈತಿಕವೇ ಅಥವಾ ಅದು ಕೇವಲ ಅದರಾಚೆಗೆ ಅದು ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಈವತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇದರಿಂದ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತ ಎನ್ನುವುದು ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುವಂತೆ ಆಯಿತು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ದಾರಿಯೂ ಆಯಿತು. ಯಾವಾಗ ಸಂಕೇತವು ನಮ್ಮ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿತೋ ಆಗ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಸಂಕೇತದ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಅಮೂರ್ತವಾದ ಚಿಂತನೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಓದುಗರು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಈವತ್ತು ಬಂದಿವೆ. ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಈವತ್ತು ಇರುವ ಚರ್ಚೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ್ದು ಅಲ್ಲ. 60ರ ದಶಕದ ಅನಂತರ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬಂದುದು ನಿಜ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಾನೂನುಗಳು ಮತ್ತು ಟ್ರೇಡ್ ಯೂನಿಯನ್ , ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾದ ಹಕ್ಕುಗಳು, ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮುಂದೆ ಬಂದವು. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಅನೇಕ ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ತರಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅನೇಕರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗಲೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದರು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಯಿತು.ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಂದಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಗಿತ್ತು. ಅನೇಕ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದರ ನಿರೂಪಣೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಏಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಂದಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ಏಕತೆಯು ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ರಚನಾವಾದವು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಏಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಿತು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇದೆ. ಇದನ್ನು ಪೆಂಕೋಜ್ಞಾನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

20.1 ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಭ್ಯತೆಯು ಪ್ರಶ್ನೆ

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ಸಭ್ಯತೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಈ ಸಭ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಈವತ್ತು ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ನಿಜ. ಸಭ್ಯತೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಶಾಲಾಜೀವನವನ್ನು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಎರಡು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಅವಲಂಬಿತನ. ಮತ್ತು ಅವಲಂಬನೆಯು ಇಲ್ಲದ ಕ್ರಮಗಳು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಅನೇಕವನ್ನು ತನ್ನ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅನೇಕರು ಇದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ದೇಹದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಯಾವುದೋ ನಿಲುವುಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಣ ಮಾಡುವುದು ಸತ್ಯ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಮತ್ತು ಸಾಕಾರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅವಲಂಬನೆ ಮತ್ತು ನಿರಾವಲಂಬನೆ ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.ಅದು ಆರ್ಥಿಕವಾದ ಬಂಡವಾಳದ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಬಂಡವಾಳ, ಅಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಬಂಧಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅನೇಕ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಒಂದು ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಅದ್ದರಿಂದ ಅವರ ನಿಲುವುಗಳು ಒಂದು ಸ್ಥಗಿತವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಒಂದು ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತವೆ. ಅದರ ಗಡಿಯನ್ನು ಅವು ದಾಟುವುದಿಲ್ಲ. ಸಮಾಜವೆಂದರೆ ಅದು ಸ್ಥಿರವಾದ ಒಂದು ರೂಪವಲ್ಲ. ಅದು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದರ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಉನ್ನತವಾದ ಒಂದು ವರ್ಗ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರಚನೆಯಾಗುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಂದ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಬಂಧಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ಅವಲಂಬಿತ ವರ್ಗ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವತ್ತೂ

ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಂದು ವರ್ಗವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂದು ಅನಿಸಿದರೆ ಅದನ್ನು ಅವಲಂಬಿತ ವರ್ಗವು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಅವಲಂಬಿತ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಅ ವರ್ಗವು ಎಲ್ಲಿ ವಾಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯಾರನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶವು ಏನು ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ.

20.2 ಸಹಜ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಪ್ರಾಕ್ತನ ರೂಪ

ಪುನರುಜ್ಜೀವನವು ಬರುವ ವರೆಗೆ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಗಳು ಒಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೊಂದಿತ್ತು. ಅದು ಸಹಜವಾದ ಒಂದು ಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ವೈಲ್ಡ್ ಮಾನ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.: ಹದಿನಾರು ಮತ್ತು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದವು. ಅದನ್ನು ಅವನು ಅಂಗೀಕರಿಸಬಹುದಾದ ಒಂದು ಆಲೋಚನೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಆಗಿನ ಮನುಷ್ಯರ ಸ್ವಭಾವವು ಭ್ರಷ್ಟವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವನು ಹಿಂದೆ ಏನು ಪುರಾಣಗಳು ಇದ್ದವೋ ಅದನ್ನು ಮರುನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ಮನುಷ್ಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ಹೇಗೆ ಇವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ದೇಸಾಯಿಯವರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನಾವು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನು ಯಾವ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದನೋ ಅದೇ ರೀತಿಯ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಪಂಪನು ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಪಶ್ಚಿಮದ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ನಿರೂಪಿಸಿದ ವರ್ಗಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು– ಅವರು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲ, ಮಧ್ಯಯುಗ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಯುಗ. ಇದು ಆಗ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅವರು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ರಚನಗಳ ಸ್ವರೂಪವು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗಳು ಹೇಗೆ ಇದ್ದವು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಏನು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದ ಆಧಾರಗಳು ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಆಗ ಬಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳು ಆಗಿನ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿದ್ದವು. ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನ ಮತ್ತು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಆದಿ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯು ಕಾಣಿಸಿತು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹೊಸದಾದ ವರ್ಗವು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಇದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವರ್ಗ ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಬಹು ಆಲೋಚನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಲು ಆಧುನಿಕ ಯುಗವೂ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಅದರದೇ ಒಂದು ಆಯಾಮವು ಇರುವುದು ಸತ್ಯ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ

ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ಮಿಶ್ರವಾಗುತ್ತವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಒಂದು ಸಂಯೋಗವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈವತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಮ್ಮೆ ಗುಲಾಮರಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಶಿಸ್ತುಗಳು ಇಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾರರು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ನಿಜವಾದ ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಶ್ರೇಷ್ಠರಾದ ಜನರದ್ದು ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆಯು ಆಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ನಾಗರಿಕವಾದ ಒಂದು ಸಮಾಜ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಸೇರ್ಪಡೆ ಮಾಡಲಾಗಿತ್ತು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವನ್ನು ಬಾಹಿರ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿತ್ತು. ಪವಿತ್ರವಾದ್ದು ನಾಗರಿಕತೆಯ ಒಳಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಕೆಲವು ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಮಾನ್ಯತೆಗಿಂತ ಹೊರತಾಯಿತು. ದೇವರ ನಂಬಿಕೆಯು ಇರುವವರು ಒಂದು ವರ್ಗ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೇ ನಂಬಿಕೆಯು ಇಲ್ಲದೇ ಇರುವವರದು ಮತ್ತೊಂದು ವರ್ಗ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರ ಪರಿಣಾಮವು ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೇಲೆಯೂ ಆಗಿರುವುದು ಸತ್ಯ. ಪಶ್ಚಿಮದ ನಾಗರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಪ ನಿವೇದನೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಅರ್ಥವಿದೆ. ಹೇಗೆ ಇವೆಲ್ಲಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದೆ ಎಂದು ಆಗಸ್ಟಿನ್ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಸಿಟಿ ಆಫ್ ದ ಗಾಡ್ಸ್ ಕೃತಿಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಅಪೂರ್ವ ಒಳನೋಟದ ಕೃತಿಯೂ ಹೌದು. ಅವನ ಅತ್ಯಂತ ಮೊದಲ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಗ್ರೀಕಿನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ದೇವರ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಆಯಿತು ಎನ್ನುವುದು . ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ? ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ದೇವರು ಮತ್ತು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಮೂಲವನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಧರ್ಮವು ದೇವರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕು: ಶಿಸ್ತುಗಳು ಇಲ್ಲದ ಮನುಷ್ಯರು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಣಿವರ್ಗ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಗ್ಯಾಲಿಕ್ ಮೂರು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದವು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಜೀವನದ ಕ್ರಮವು ಹೇಗೆ ಒಂದಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ರಾಜಕೀಯವಾದ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯೂ ಹೌದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒತ್ತಡವೂ ಇದೆ ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರವಾದಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಎನ್ನುವವನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಬೇರೆ ಇದೆ. ಮನುಷ್ಯನು ಮೂಲತಃ ಪಾಪಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಅಪವಿತ್ರನೂ ಹೌದು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ಕೆಡಕನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪವಿತ್ರ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಕೂಡಾ ಮನುಷ್ಯರ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತಡವನ್ನು ಹೇರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನು ಮೃಗೀಯತೆಯನ್ನು ದಾಟುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ತ್ಯಾಗ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲವೂ

ಮನುಷ್ಯರ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ನಾಗರಿಕತೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಲೆಮಾರಿಗಳು ಇಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಮಾನವೀಯ ಮತ್ತು ಅಮಾನವೀಯ ಎನ್ನುವುದರ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ, ಕಲೆ, ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಜೀವನದ ಕ್ರಮಗಳು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದವು. ಈ ಚರ್ಚೆಗಳಿಗೂ ಮಾನವೀಯತೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯಿದೆ. ಯಾವುದು ನಿಜವಾದ ಮನುಷ್ಯತ್ವ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಯಾವುದು ಮೃಗತ್ವ? ಕೆಲವು ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳು ನಮಗೆ ಹೇಗೆ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಅವು ನಮ್ಮನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಹುಚ್ಚರು, ಅಪವಿತ್ರರು, ನಾಸ್ತಿಕರು, ಪಾಪಿಗಳು ಸಮಾಜದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಕಾಲವೂ ಇತ್ತು.

ಅದರ ಅನಂತರ ನಾವು ಕಾರಣಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಯುಗದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಾವು ಮಡಿ ಮತ್ತು ಮೈಲಿಗೆ ಎನ್ನುವ ಪದವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥಗಳೂ ಇವೆ. ಇದನ್ನು ಫುಕೋನೂ ಗುರುತಿಸಿದ್ದ. ಅವನು ಅಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ರಾಜಕೀಯ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ಮಡಿ ಮತ್ತು ಮೈಲಿಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಜಾತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಗಂಡು ಹಾಗೂ ಹೆಣ್ಣು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಭೇದವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಪವಿತ್ರ ಮತ್ತು ಅಪವಿತ್ರ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕವಾದ ಪ್ರಭೇದವೇ ಅಥವಾ ಅದು ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಅಗತ್ಯವೇ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಬೇಕು. ಇದು ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾದರೆ ನಾವು ಜನರನ್ನು ಮತ್ತು ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿದ್ದೂ ಇದು ನಮಗೆ ಅದು ವೈದ್ಯಕೀಯವಾದ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆಯು ಅಲ್ಲ ಎಂದೂ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ವೈದ್ಯಕೀಯ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಮಡಿ ಮತ್ತು ಮೈಲಿಗೆ ಎನ್ನುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸ್ಕಿಜೋಫ್ರೇನಿಯಾ ಎನ್ನುವುದು ಪರಿಚಯವು ಆದ ಮೇಲೆ ನಾವು ಜನರನ್ನು ಮತ್ತು ಅವರ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಅದು ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅದರ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಇಚ್ಛಿತ್ತವಾದ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ವೈದ್ಯಕೀಯವಾದ ಒಂದು ಪರಿಭಾಷೆಯೂ ಹೌದು. ಸ್ಕಿಜೋಫ್ರೇನಿಯಾ ಇರುವವರು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾದರು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವರಿಗೆ ಕಾನೂನಿನ ಬಲವೂ ಇಲ್ಲ.

ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ನಾವು ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಇದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಭಾಗವಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೂ

ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಭಾಗವಾದಷ್ಟು ವಿಜ್ಞಾನವು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಭಾಗವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ವಸಾಹತುವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ. ಒಂದು ಪ್ರಮೇಯವಿತ್ತು. ಮೊದಲು ನಿಸರ್ಗ, ಅನಂತರ ದೇವರು ಆ ಮೇಲೆ ಮನುಷ್ಯ. ಈ ಪ್ರಮೇಯದ ಮೂಲಕ ಅನೇಕವನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡಲಾಗಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಹೇಳಬಹುದು – ಮೊದಲು ನಿಸರ್ಗ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ನಿಸರ್ಗ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾದ್ದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಗುಡ್ಡ, ಬೆಟ್ಟ, ನದಿ, ಕಾಡು ಮುಂತಾದವುಗಳು ಇವೆ. ಇವು ನಮಗೆ ಯಾವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇವು ಬರೀ ನಿಸರ್ಗ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಇವು ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ಹೇಳುವ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ.

ನಾವು ಈಗ ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ನಾಗರಿಕ ಮತ್ತು ಅನಾಗರಿಕ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಇದೆ ಎಂದರೆ ಒಂದನ್ನು ಮೂಲ ಎಂದು ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ನಮಗೆ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನಗಳೂ ನಮಗೆ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡಿವೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಲಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ನಾಗರಿಕ ಮತ್ತು ಅನಾಗರಿಕ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ವಿಭಜನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಾಗರಿಕ ಮತ್ತು ಅನಾಗರಿಕ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ನಮಗೆ ಇರುವ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮೃಗೀಯ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯರ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಇದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಒಂದು ಚಹರೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇತ್ತು. ಅನಾಗರಿಕ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಧುನಿಕವಾದ್ದು ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೂ ಇದೆ. ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಶಕ್ತಿ ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೇವೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯು ನಾವು ಮತ್ತು ಅವರು ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಇದನ್ನು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ದೇವರು ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗದ ನಡುವೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು . ಇದನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಣಿ ಎನ್ನುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಮನಸ್ಸು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಕೇಂದ್ರವಾದರೆ ಅದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ಜಗತ್ತನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಥರ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಡೀ ಜಗತ್ತನ್ನು ದೇವರ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥ ಮಾಡಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ ಆಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ತಾರತಮ್ಯವೂ ಇದೆ. ಶ್ರೇಷ್ಟ ಮತ್ತು ಕನಿಷ್ಟ ಎನ್ನುವುದೂ ಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದು ಮಾನವೀಯ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಅಮಾನವೀಯ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಇರುವುದೂ ತಾರತಮ್ಯವಾದ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಮನುಷ್ಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಒಂದು ಸಾಧನವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ

ಮಾನವೀಯ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟು ವಿವಿಧ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಇವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತು ನಮ್ಮನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ನೈತಿಕತೆಗೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟು ಭಿನ್ನವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳೂ ಇವೆ. ಆದರೂ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಕೊನೆಗೆ ಹೇಳಬೇಕು: ನಮ್ಮ ನಾಗರಿಕವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಏನೇ ಇರಲಿ , ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ನಮಗೆ ತುಂಬಾ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಇವೆ .

ಗುಲಾಮರು ಮತ್ತು ದೇವತೆಗಳು ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರುವುದು ಈವತ್ತು ನಿನ್ನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡದಾದ ಇತಿಹಾಸವು ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ವೈಭವೀಕರಿಸಿದ ಗುಲಾಮರನ್ನು ಹದಿನೆಂಟು ಮತ್ತು ಹತ್ತೊಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಂದ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥವು ಇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ತಂದಿತು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲೇ ಶ್ರೇಷ್ಟ ಗುಲಾಮ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಇತ್ತು. ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದು ರೂಸ್ಸೋ (1762) ಅವನು ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದ. ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದ ಒಂದು ವರ್ಗವು ಇದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇದು ನಮಗೆ ನೈತಿಕವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಘನತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯತನ ಇರುವ ಆಳು ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಒಳ್ಳೆಯವರು ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಪದವು ಅತ್ಯಂತ ಹಳೆಯದು. ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಡ್ರೈಡನ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ನಾನು ತುಂಬಾ ಒಳ್ಳೆಯನಾಗಿದ್ದೆ. ನಾನು ಎಷ್ಟು ಒಳ್ಳೆಯವನಾಗಿದ್ದೆ ಎಂದರೆ ಒಂದು ನಿಸರ್ಗದಷ್ಟು.. ಉತ್ತಮನಾದ ಗುಲಾಮ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥವು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಗುಲಾಮ ಮತ್ತು ಅವನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಆಳು ಕೂಡಾ ಆಳುವವನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬುದ್ಧಿವಂತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಗಿಲ್ಗೆಮಿಷ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಂಕಿಡು ಒಳ್ಳೆಯವನು. ಅವನು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಜೀವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಯಾವುದೇ ತರಬೇತಿಯು ಇಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಹೇಳಲು ಕಾರಣವಿದೆ. ಯಾವ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ತರಬೇತಿಯು ಇಲ್ಲವೋ ಅವನು ಕೂಡಾ ಒಳ್ಳೆಯ ಗುಲಾಮನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಥನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇದು ರಮ್ಯದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿಯೂ ಬಂದಿದೆ. ರಮ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಬಂದುದು ಇದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಹೊಸದಾದ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಹೇಳಿತು. ಇದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು ಇದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ನಾವು ಹೇಳುವ ಪವಿತ್ರ ಮತ್ತು ಶ್ರೇಷ್ಟ ಗುಲಾಮ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ನೈತಿಕವಾದ ಒಂದು ಗುಲಾವ ಗಿರಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು

ಮೊದಲು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದ್ದು ಜಾನ್ ಡ್ರೈಡನ್. ಅವನಿಗೆ ಈ ಆದರ್ಶ ಗುಲಾಮ ಎನ್ನುವುದು ನಿಸರ್ಗದ ಹತ್ತಿರದ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಅದರ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳೂ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಒಂದು ವರ್ಗವಾದರೆ ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸದೇ ಇರುವವರದ್ದು ಮತ್ತೊಂದು ವರ್ಗ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುಬಹುದು. ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಜನಾಂಗವನ್ನು ಯಾರು ಅನಿಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅವರನ್ನು ಗುಲಾಮ ಮತ್ತು ಅನಾಗರಿಕರು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಯಂತ್ರಗಳು ಒಂದು ವರ್ಗವನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿವರವಾಗಿ ಮಿಕಾಯಿಲ್ ಅದಾಸ್ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ (ಮೆಶಿನ್ ಅಸ 1989ದ ಮೆಶರ್ ಆಫ್ ಮೆನ್ ಕಾರ್ನೆಲ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್)

20.3 ವಾಕ್ಚಾತುರ್ಯ

ಹೆಗೆಲ್ ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಮಡಿಸುವಾಗ ಒಂದು ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಹೇಗೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ನಾವು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ– ಲೇಖನಿಯು ಖಡ್ಗದಿಂದ ಹರಿತ. ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಇದರಲ್ಲಿ ಖಡ್ಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಳಕೆಯು ಇರುವುದು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಲೇಖನಿ ಎನ್ನುವುದು ಬರಹವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬರಹಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಗುವುದು ಲೇಖನಿ. ಅನೇಕವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೆಟಾನಿಮಿಕ್ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗವು ಇದೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಹೆಸರನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಬಳಸುವುದನ್ನು ಮೆಟಾನಮಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವಣ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ.ಮತ್ತೊಂದು ಪದವು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇದೆ ಅದನ್ನು ಸಿನೆಕ್ಡೋಚೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮೆಟಾನಮಿಯು ವಾಕ್ಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ರೂಪಕ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳನ್ನು ಈ ಪದಗಳು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತವೆ,. ಮೆಟಾನಮಿ ಎಂದರೆ ಅದು ರೂಪಕದ ಹತ್ತಿರವಿದೆ. ಸ್ಕಿನೆಕ್ಡೋಚೆ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮೆಟಾನಮಿಯು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಹೌದು. ಮೆಟಾನಿಮಿಕಲ್ ಎನ್ನುವುದು ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಯಾವುದನ್ನು ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕು ಎಂದು ಗೊತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ನಮಗೆ ಯಾವುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು ಎಂದು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಎದುರು ಇರುವ ವಸ್ತುವೇ ಅನೇಕ ಒತ್ತಾಯವನ್ನು ಹೇರುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಒಂದು ವಸ್ತುವು ಒಂದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

◆

ಅಧ್ಯಾಯ 21

ದುರಂತದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ

ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ನೋವು ಮತ್ತು ವಿಷಾದವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ದುಃಖವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ದುರಂತದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮುಂದೆ ತಂದವರು ಗ್ರೀಕರು ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲ. ಅವರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಹೌದು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ಅದು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಇದು ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ದುರಂತದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ದುರಂತವು ಯಾವಾಗ ಅಗುತ್ತದೆ ಮತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಏನು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭಾವವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಮಗೆ ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೂ ದೊಡ್ಡದು. ನೋವು ಮತ್ತು ವಿಷಾದ ಎನ್ನುವುದು ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಆಶಯವು ಆಗಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರದು ಅಲ್ಲ. ಅತ್ಯಂತ ಉನ್ನತವಾದ ವಂಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದವನು ಮತ್ತು ಭಿಕಾರಿಯಾಗದವನು ಮಾತ್ರವೇ ದುರಂತವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಭಯವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗುವುದೂ ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆಂದು ಅದು ಕರುಣಾರಸದ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಘನತೆಯ ಹೊಗಳುವಿಕೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟುದು ಮಾತ್ರವೇ. ಆದರೆ ನಾವ ದುರಂತವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರೀ

ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯವು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಸರಳವಾದ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಆಳದ ಒಂದು ದುಃಖವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗೆ ತಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಭಾವನೆಗಳು ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ದುರಂತದ ಅನುಭವ ಆಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ದುಃಖವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ನಾವು ಅದನ್ನು ದುರಂತ ನಾಟಕ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ದುಃಖ ಎನ್ನುವುದು ಒಮ್ಮೆ ಬರುತ್ತದೆ, ಮತ್ತೆ ಅದು ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ಬಂದು ಹೋಗುವ ಭಾವನೆಯು ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ದುಃಖ ಎನ್ನುವುದು ಇದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದು ಅದರ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ಆಚೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ದುಃಖ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯದ ಥರ ಬಂದು ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತದೆ. ದುಃಖವನ್ನು ಅದು ದಾಟುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪೌಲ್ ಅಲೆನ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

21.1 ದುರಂತ ಮತ್ತು ಪಾಪ

ಪಾಪ ಮತ್ತು ಪುಣ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಯಾವುದು ಪುಣ್ಯವೆನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಪಾಪ ಮತ್ತು ಅದರ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪವನ್ನು ನಾವು ದುರಂತವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತೇವೆ. ಪಾಪವನ್ನು ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಹಾರವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಈಡಿಪಸ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವನು ತಾನು ಮಾಡಿದ ಪಾಪಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಶಿಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಪುಣ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಸಂತೋಷ ಮತ್ತು ಸುಖವೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಸುಖವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ದುಃಖಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಪಾಪವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಪರಿಹಾರವು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು; ಅದರ ಪರಿಹಾರಕ್ಕೆ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪವೂ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯೆಂದು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯಾನಿಟಿಯು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಬಡತನವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಪರಿಹಾರವು ಇರುವುದೇ ಆರ್ಥಿಕತೆಯ ನೋಟದಲ್ಲಿ. ಆರ್ಥಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸರಿಯಾದ ನೀತಿಯು ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಪರಿಹಾರವು ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬಡತನವೆನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ನಿವಾರಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ನಿವೇದನೆಯಿಂದ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಬೇಕಾದುದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸರಿಯಾದ ಒಂದು ನಿಲುವು ಮಾತ್ರವೇ. ಪಾಪ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿವೇದನೆಯು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯಾನಿಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ. ಪಾಪ ಮತ್ತು ಬಡತನಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರ ನಂಟನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಬಡವರನ್ನು ಪಾಪಿಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅವರು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಲಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಒಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಬಡತನವು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ದುರಂತವಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ದುರಂತವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇರಲಿ. ಅದು ಬೇರೆ

ಪ್ರಶ್ನೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕವು ಬರೀ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕವು ನಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ದುರಂತದ ಅನುಭವವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮತ್ತು ವಿವರವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಆ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನು ದುರಂತವನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸುವುದು ಇಲ್ಲ. ಅವನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಪರಿಸರವೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ಅನುಭವವನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆಯೂ ನೋಡಬಹುದು: ದುರಂತವೆನ್ನುವುದು ಅನುಭವವಾದರೂ ಅದು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ನಾಯಕನ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ. ಅದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವೂ ಹೌದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಅದು ನೀಡುವ ಅನುಭವವು ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು ಆಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ದುರಂತ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ದುರಂತವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಜೀವನದ ದುರಂತವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತಲ್ಲಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ನಾಟಕದ ದುರಂತವು ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭವವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಜೀವನದ ದುರಂತವನ್ನು ನಾವು ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ದುರಂತವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ದುರಂತವೆನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಟಕವು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಇದು ಅನುಕರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ರಂಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕವು ಆಶಾವಾದದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾದರೆ ಅದು ದುರಂತವೆಂದು ಅನಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸಗಳೇ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ಭಿನ್ನ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ನಡೆಯು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದು ನಿರೂಪಿಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಯಮವೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ದುರಂತದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥನವನ್ನು ನಾವು ಇದೇ ರೀತಿಯೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ನಾಯಕನು ವರ್ತಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ನಾಟಕಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ನಾಯಕನಿಗೆ ಜೀವನವನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದೇ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅವನಿಗೆ ಜೀವನವೇ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಇರುತ್ತದೆ.

ಅವನ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅವನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೇ ಅವನಿಗೆ ಒಂದು ಸವಾಲೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅವನ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಆಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಮತ್ತೊಂದು ಆದಿಮ ರೂಪವೇ ದುರಂತ ನಾಯಕ ಜೀವನ ಎನ್ನುವುದು ಫ್ರಾಯ್ಡನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಆಧುನಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಬಗೆಯ ದುರಂತವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಮತ್ತು ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದುರಂತವನ್ನು ಒಂದು ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ನೋಡುವುದೇ ಬೇರೆ. ಅದು ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಅದು ಹೇಳುವ ಭಾವನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದೂ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವೇದನೆಯೂ ಇದೆ. ಅದರ ಭಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಕೇಡು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳ ವಿವರಣೆಯೂ ಇದೆ. ಆಧುನಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವು ಕೇಡು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಅದನ್ನು ಹೇಳಲು ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನೀಶೆಯು ದುರಂತವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಭಿನ್ನ ಕ್ರಮದಿಂದ. ಅದರಲ್ಲಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಸಂಹಿತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲವೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಬರೀ ಐತಿಹ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು ಎಂದು ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ದುರಂತವೆಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅವನತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದು ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಇದೆ. ಜೀವನವೆಂದರೆ ಅದು ಸುಂದರವಾದದು ಅಲ್ಲ, ಅದರಲ್ಲಿ ನೋವಿದೆ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ತಲ್ಲಣಗಳೂ ಇವೆ. ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಹೇಗೆ ಎದುರಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇನು ಹಾಗೂ ಅದು ಯಾಕೆ ಹಾಗಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದು ದುರಂತವೆಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಜಗತ್ತಿನ ಅರ್ಥಹೀನತೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ದುರಂತ ನಾಟಕವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಲು ಬರುವುದು ಇಲ್ಲ. ಅದು ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಈಗ ನಾವು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಲ್ಲ ಎಂದು ತಳ್ಳಿಹಾಕಬಹುದು. ಆದರೆ ದುರಂತ ನಾಟಕವು ಮತ್ತು ನಿಯಮವನ್ನು ಮೀರುವಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದುವೇ ನಿಜವಾದ ಜೀವನವೂ ಆಗಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವೈರುದ್ಧ್ಯಗಳೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಕಲಾತ್ಮಕ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆಯಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಅದೃಷ್ಟ, ನಂಬಿಕೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮ,

ಸನ್ನಿವೇಶ, ಒಳನೋಟ ಕುರುಡುತನ, ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ದುರಂತ ನಾಟಕವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ಅದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಕೂಡಾ. ಜೀವನ ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕು ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಇರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಏಕಮುಖವಾಗಿ ನೋಡಬಾರದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ದುರಂತ ನಾಟಕವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅಗತ್ಯವೂ ಅದೇ ಆಗಿತ್ತು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವಾಗಲೂ ನಾವು ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ದುರಂತ ನಾಟಕವು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವವು ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ದುರಂತವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಮಿತಿಗಳನ್ನೂ ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ದುರಂತ ನಾಟಕವು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಆಧಾರವಾಗಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಭಿನ್ನವಾಯಿತು.

♦

ಅಧ್ಯಾಯ

22

ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪಗಳು, ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿತ್ತು. ಚರಿತ್ರೆ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ರಾಜಕಾರಣಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ಬದಲು ಮಾಡಲು ಶಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳು ಆಯಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತು ಎಲ್ಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅಥವಾ ತಾಯ್ನೆಲ ಇರುತ್ತದೆ. ಮೂಲವು ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿಷಯಗಳೂ ಸೇರಿರುತ್ತವೆ. ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹಳೆಯ ಪ್ರಕಾರದಿಂದಲೂ ಹುಟ್ಟಿರಬಹುದು.ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿಯಮ ಮತ್ತು ಚೌಕಟ್ಟು ಇರುತ್ತದೆ. ಹಳೆಯ ರೂಪಗಳು ನಮಗೆ ಒಂದು ಹೊಸದಾದ ರೂಪಗಳ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರವು ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರದ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರವು ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಥರ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೂ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಕೂಡಾ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಕನ್ನಡದ ಸಾನೆಟ್ ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರವು ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರಚನೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಜರ್ಮನಿಯ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಗೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ, ಅದಕ್ಕೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಾದಕ್ಕೂ ಒಂದು ನಿಕಟವಾದ ಕೊಂಡಿಯೂ ಇದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ನಾಟಕಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧಿಗಳು.

ಇವುಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ವಿವಿಧ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನಾವು ವಿವಿಧ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಗಳು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲದ ಹಂಗನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆದಿರುವುದು ಸತ್ಯ. ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು. ಗ್ರೀಕರು ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಯಾವಾಗ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸೀಮೆಯನ್ನು ದಾಟಿದವೋ ಆಗಲೇ ಇವುಗಳ ಜಗತ್ತಿನ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದವು. ಈ ರೂಪಗಳು ತಮಗೆ ತಾವೇ ಏನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದವು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಈವತ್ತು ಬೇರೆ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಇದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಬದಲಾವಣೆಯ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪಲ್ಲಟವೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಜೀವನವು ಬದಲಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ರಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯವು ರೂಪಿತವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಸಮಾಜವು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಬಹುದು: ಬಾಂಬ್ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಜನರು ಸಾಯುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ದುರಂತಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್, ಆಧುನಿಕ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಕುವೆಂಪು ದುರಂತವನ್ನು ಬೇರೆ ಕೋನದ ಮೂಲಕ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸರಳವಾದ ಒಂದು ದ್ವಂದ್ವ ಇದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದು ಸರಳವಾದ ಒಂದು ತಾರ್ಕಿಕತೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿಲ್ಲ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತತೆಯ ಸಂಬಂಧವು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ನಾಯಕರು ಯಾವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೋರಸ್ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಆಶಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಜೀವನದ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಮುಂದೆ ಹೇಗೆ ದಾರಿಯನ್ನು ಸವೆಸಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೋರಸ್ ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ತನಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ತಿಳಿದಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಲೈರ್. ಲೈರ್ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಪದವನ್ನು ಹಾಡುಗಾರರು ಹೇಳುವ

ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಶ್ರವ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗುಣವೂ ಇದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು ಇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ವಿಧಿ ಎರಡರ ನಡವೆ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂಘರ್ಷವು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವು ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಯಕರು ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯರು ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಾರೆ. ದುರಂತದ ನಾಯಕನು ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಘನತೆಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅವನುಗೆ ಅವನದೇ ಆದ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಜೀವನವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕವು ನೋಡುವುದು ಬೇರೆ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನವೂ ಇದೆ. ಅದರ ಕಷ್ಟಗಳು ಮತ್ತು ಸಂತೋಷ ಎರಡೂ ಅವನಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವು ಇರಲೇ ಬೇಕು ಎಂದು ನಿಯಮವು ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೇಳಿದರು. ಇದು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೂ ಜೀವನ ಎನ್ನುವುದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗುರುತು ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಜೀವನದ ವಿಧಾನ ಎನ್ನುವುದು ಶಾಲಾ ಪಠ್ಯ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿಟ್ಟ ಪಠ್ಯಗಳು ಅಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸರಳವಾದ ರೇಖೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ದುರಂರವು ನಮ್ಮ ಜೀವನದಿಂದ ಹೊರತು ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಒಂದು ಬಗೆ. ಆದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕ್ರಮವು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ಕ್ರಮದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ನಾಯಕನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಸುತ್ತ ಜನರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ನಾಯಕ ಮತ್ತು ಜನರು ಜೊತೆಗೆ ಸೇರುವುದು ಇದರ ಅತ್ಯಂತ ಆಪ್ತವಾದ ಒಂದು ಗುಣವೂ ಹೌದು. ನಿಜವಾದ ಒಂದು ಜನ ಸಮೂಹ ನಾಯಕನ ಜೊತೆಗೆ ಇರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಯು ಇದರಲ್ಲಿ ಒದು ಸಂಕೇತವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ವರ್ತನೆಗಳು ಸಮೂಹದಿಂದ ಬರುವುದರಿಂದ ಇದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ಭಾವನೆಗಳು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು ವಿವರಿಸುವುದು ಬೇರೆ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವನೆಗಳು ಮಾತ್ರ. ನಟನಲ್ಲಿ ಅದು ಸ್ಫುರಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ಹುಡುಕಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶ್ರೇಣೀಕರಣವು ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಕ್ರಮವೂ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾರವನ್ನು ಅದು ನೋಡುವುದು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಎನ್ನುವುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಯಾವುದೇ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕಂಗೆಡಿಸುತ್ತವೆ. ಜೀವನವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಯೋಚಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ನಾಯಕರು ಮತ್ತು ದುರಂತ ನಾಟಕದ ನಾಯಕರು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಇರುವಂತೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕ್ರಿಯೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕ ದುರಂತವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ನಾಯಕನ ಮೂಲಕವೂ ಹೌದು. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ನಾಯಕನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು

ಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಗೇಯ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ನೆನಪು ಮಾಡಬೇಕು. ಗೇಯ ಗೀತೆಗಳು ನಾಯಕನನ್ನು ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ.

ಲಿರಿಕ್ಸ್ ಎನ್ನುವುದೇ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಅದರ ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪರಿಕರವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಡು ಮತ್ತು ಗದ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಚಹರೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ಥರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕವು ನಮಗೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಜೀವನ ಅಂದರೆ ಅದು ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಚಿತ್ರವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಇವೆ. ದುರಂತವು ಹೇಗೆಯೂ ಆಗಬಹುದು ಎನ್ನುವುದು ಇದರ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಧೋರಣೆ. ಕೆಲವು ಸರ್ತಿ ಇದು ಒಬ್ಬ ನಾಯಕನಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲರೂ ದುರಂತವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಸಂಘರ್ಷ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಾವು ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ ನಿಜ. ನಾಯಕ ಒಂಟಿಯಾಗಿರುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅವನು ತನ್ನ ಒಂಟಿತನವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ವಿಧಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಒಂಟಿತನವೇ ಒಂದು ದುಃಖ. ಅದು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಇರುವುದು ಅನ್ನುವುದೇ ಅತ್ಯಂತ ಬೇಸರದ ಸಂಗತಿ. ಅನೇಕ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನು ಒಂಟಿತನವು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ, ಅದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಅವನು ಯಾವ ಬಗೆಯ ನೋವನ್ನು ಅವನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದು ಆತ್ಮಘಾತಕವಾದ್ದು. ಅವನು ತನ್ನ ದುಃಖವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಬೇಸರದ ಮೂಲಕ ಎದುರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ. ಅವನು ಅಷ್ಟು ಪಾಡು ಪಡುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ತನ್ನ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಸತ್ಯ. ಯಾವಾಗ ಈ ಬಗೆಯ ಒಂಟಿತನವು ಕಾಡಲು ಶುರುವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಅವನ ಸಮಸ್ಯೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯು ಅವನಿಗೆ ಕಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ವಯಂ ನಂಬಿಕೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅದರ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಏಕಾಕಿಯಾಗುವುದು ಅಂದರೆ ಅದರ ಮುಖೇನ ದುಃಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ಅವನು ಆಧುನಿಕ ನಾಯಕ. ಅವನ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಕೂಡಾ ಆಧುನಿಕವಾದ್ದು. ಅವನು ಹತಾಶೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಕನಸುಗಳು ಭಗ್ನವಾಗಿದೆ. ತಾನು ಉಳಿದವರ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ತನಗೆ ನೋವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ತನ್ನ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಜೀವನದ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವು ಮಾತ್ರ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ಜೀವನದ ಸಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಚೌಕಟ್ಟು ಹೊಂದಿರುವ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು.ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಅತ್ಯಂತ ಲಯಬದ್ಧವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಹೌದು. ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಸಮಾಜವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ

ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಜೀವನವನ್ನು ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಕೋನದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜ, ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವು ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ. ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಲೋಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಮಹಾಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರವು ನಾನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು ನಾನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಹಮಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವು ಬರುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯ , ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಮನುಷ್ಯ ಎರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಶಕ್ತಿಗಳು ಭಿನ್ನ. ಅವರು ಜೀವನದಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಭಿನ್ನವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು. ಮತ್ತೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನು ಏನಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವುದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ಇದೆ. ಮಹಾಕವ್ಯಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಶಕವಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಶೈಲೀಕೃತವಾದ ಒಂದು ನಿರೂಪಣೆಯು ಓದುಗರನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ.

ನಾಟಕಗಳು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಉದ್ದೇಶವೂ ಅಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನು ಅತ್ಯಂತ ಉದಾರನೂ ಧೀರನೂ ಆಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಮತ್ತು ವಿಷಯನಿಷ್ಟತೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಬರುವ ಮುಖ್ಯವಾದ ಚರ್ಚೆ. ಆದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಆಳದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಂಗತಿಯೂ ಹೌದು. ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಸಮೂಹದ ನಾಯಕನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಇದೆ. ಅವನು ಸಮಾಜವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದೂ ಸತ್ಯ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಲೋಕವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಭಿನ್ನವಾದ್ದು. ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದಿ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಶಾಂತಿಪುರಾಣವನ್ನು ನಾವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು. ಈ ಮಾದರಿಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಣೆಯನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು.

♦

ಅಧ್ಯಾಯ 23

ಸಂಕೇತಶಾಸ್ತ್ರ

ಬಾರ್ಥ್ ರಚನೆಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ; ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಸಂಕೇತಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಸ್ಥಳಿಯ ಅರ್ಥಗಳು ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆಶಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ಇದುವೇ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ನಿರೂಪಣೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಅಂಶಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದವೂ ಹೌದು. ಸಂಕೇತವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಭಾಷಿಕವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಸಂವಹನದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಕೇತವನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ಚಿಹ್ನೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಕೇತವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವಹನವನ್ನೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವು ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಉಪಯೋಗವೂ ಇಲ್ಲ. ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಜನರು ಮಾಡಿದ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ನಾವು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ರಾಜಕಾರಣವು ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಜನರಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜೀವನದ ಕ್ರಮಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ರಾಜಕಾರಣವು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ನಿಲುವನ್ನೂ ಹೊಂದಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಅದು ಜೀವನವನ್ನು ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ರಾಜಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ನಮಗೆ ಆಸರೆಯಾಗಿರುವುದೂ ನಿಜ. ಅದರಲ್ಲಿ

ಆರ್ಥಿಕತೆಯು ಇದೆ. ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಿರೂಪಣೆಗಳೂ ಇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರೂಪವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಲೇಖಕನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದು ಬಳಸುವ ಸಂಕೇತಗಳು ಭಿನ್ನ. ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಸಂಕೇತಗಳು ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಅದೂ ಕೆಲವು ಚಿಹ್ನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅದು ಬೇಕೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದನು ಚಿಹ್ನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ. ಅದರ ಅರ್ಥ ಭಿನ್ನವಾಗುವುದು ಅದರ ಉಪಯೋಗದ ಕಾರಣದಿಂದ. ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತಗಳು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಿಂದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ರಾಜಕಾರಣದ ಸಂಕೇತವು ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಪರಿಚಿತ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಕೇತವು ಇದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ.

ತುಂಬಾ ಪರಿಚಿತವಾದ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಲೇಖಕನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಆಯಾ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಲೇಖಕನ ಆವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ತುಂಬಾ ಪರಿಚಿತವಾದ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಲೇಖಕನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರೂ ಅದು ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಲೇಖಕನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಸಂಕೇತಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ಸಂಕೇತ ಅಥವಾ ಒಂದು ಚಿಹ್ನೆ ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಈ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ಬರೆಯುವಾಗ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಓದುವಾಗ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಮಾತನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಮತ್ತು ಬರೆದುದನ್ನು ಓದುವುದು ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಹೌದು. ಬರೆಯುವ ಚಿಹ್ನೆಯು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಭಿನ್ನ. ಆದರೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ನಾವು ಬಳಸುವ ಭಾಷಿಕ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ. ಬರೆಯುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಓದುವುದು ಅಂದರೆ ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಸಂಕೇತದ ಒಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಮಾಡುವುದು. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಇದ್ದಾಗ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಆವಶ್ಯಕ. ಆದರೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ನಮ್ಮ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸುವಾಗ ಮಾತಾಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಯಾವೆಲ್ಲಾ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಭಾಷೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಂವಹನವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ಸಂಕೇತವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ಆಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದು ರಚನೆಯೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಈ ರಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ರಚನೆಯು ಅರ್ಥ ರಹಿತವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಸಂವಹನ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಸ್ವೀಕರಿಸುವವನು ಅದನ್ನು

ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಮುಖ್ಯ. ಅಂದರೆ ಸಂಕೇತವನ್ನು ನಾವು ಬಳಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಸೂಚಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಸಂಕೇತಕ್ಕೂ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಮೀರಿದಾಗ ಆ ಸಂಕೇತವು ಅರ್ಥಹೀನವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತವೆನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯ ಭಾಗವೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತವು ಅದರ ಪಾಡಿಗೆ ಅದು ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅದನ್ನೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಅದರ ಹಿನ್ನಲೆಯಿಂದಲೂ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯಕ್ಕೂ ಅದನ್ನು ಬಳಸಬಹುದಾದ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಆಶಯ ರಹಿತವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಮೌಲ್ಯವೂ ಇದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿಯೇ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ನವೋದಯದ ಲೇಖಕರು ಹೇಳಿರುವ ಪ್ರತಿಮೆಗೂ ನವ್ಯದ ಲೇಖಕರು ಬಳಸಿದ ಸಂಕೇತಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನತೆಯು ಇದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೂ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಪ್ರತಿಮೆಗೂ ; ಅದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆಗೂ : ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು : ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೌದು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ವಾಸ್ತವತಾದದ ಸಂಕೇತಗಳು ಹೆಚ್ಚು ನಿಚ್ಚಳವೂ ಹೌದು. ಬಂಡವಾಳದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಾದಂಬರಿಗಳೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಸೀಮಾ ರೇಖೆಗಳೂ ಇವೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಕಾದಂಬರಿಗಳದ್ದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಿರೂಪಣೆಗೂ ಸಂಕೇತಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಯಾವುದೇ ಒಬ್ಬ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗೆ ಅವನದೇ ಆದ ಒಂದು ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ.

ಯಾವುದೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಸನ್ನೆಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಕಾಣದೆ ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದೇ ಈ ಮಾದರಿಯ ಸಂಕೇತಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅರ್ಥಗಳಿಂದ. ಅರ್ಥವು ಬರೀ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸಂಕೇತಗಳು ಅಥವಾ ಸನ್ನೆಗಳು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಯಾರೂ ಯಾವುದೇ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲದೆ ಹೇಳುವುದೇ ಅಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ನಾವು ಯಾಕೆ ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಯಾಕೆ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಆಧುನಿಕತಾವಾದವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಭರಾಟೆಯಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಮುಕ್ತ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಯಾವುದರಿಂದ ಮುಕ್ತ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ಅದು ಕೊಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಯಾಕೆ ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ನವ್ಯವು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸಿತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಯಾವುದು ಎಂದೂ ಅದು ಹೇಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ನಿಲುವು ಯಾವುದು ಆಗಿತ್ತು ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಅದು ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂತು ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಎನ್ನುವುದು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಅದು ಗ್ರಹಿಸುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮೀಮಾಂಸೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಹಿಂದಣ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಅದು ನೋಡಲೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು, ಅದು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನೋಟಗಳು ಯಾವುದು ಎಂದು ನಾವು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅದು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಬರೀ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥದ ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಿದರು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವರು ಹಾಗೆ ಹೇಳಲು ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ಅದು ಆಧುನಿಕ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಏಕಾಂತವಾದದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ಒಂದು ರೂಪ. ಅದನ್ನು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನವ್ಯದ ವಿಮರ್ಶಕರು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪಠ್ಯಗಳ ಕುರಿತು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡರು. ಪ್ರಯೋಗ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುವಂತೆ ಮತ್ತು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಂತೆ ಅವರು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದರು. ಮತ್ತು ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಅವರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯವೂ ಹೌದು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವರು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೈ ಬಿಟ್ಟರು. ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ ವಿಮರ್ಶಕನು ಮಾಡುವ ಯತ್ನಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಕವಿತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಪದಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಿದರು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ ಜಗತ್ತು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿದರು. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾರತಮ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಲೋಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಭವವನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿ ನೋಡಿದರು. ಅದು ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಯಿತು. ಕವಿತೆಯೆಂದರೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರು.

ಪದಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಅದರ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದು ಅನಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ನಿಗದಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಧ್ರುವೀಕರಣವು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಿಗಳ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಪದ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನಿಜ. ಸಂಕೇತವೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು . ಅದಕ್ಕೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯೂ ಇದೆ. ಪದ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡದೆ ಅದನ್ನು ಕೃತಿಯ ಸಾವಯವ ಭಾಗವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದು ಆಧುನಿಕತವಾದದ ಮಿತಿಯೂ ಹೌದು. ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕವಾದವು ಒಂದು ಸಮಗ್ರವಾದ ಅಂಶವೆಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪದ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರತೀಕವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅದು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿತು. ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠತೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಅದರ ಆಸಕ್ತಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಈಗ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಅನಂತರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯಾಯಿತು. ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಶಕ್ತಿಯು ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಅವರು ನೋಡಿದ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಹತ್ತಿರವಿರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅದು ಗುರುತಿಸಿತು. ಒಳಗಿನ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅದು ಗಂಭೀರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿತು. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಲೋಕವು ಮಾತ್ರವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಯೋಚಿಸಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಇದರಿಂದ ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಇದೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ಪಠ್ಯವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಂದು ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಆಗಿರುವ ಕೃತಿಯು ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಇವೆ. ಅದು ಪರಿವರ್ತನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದು ನೋಡುವುದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಅದು ಹೊಸದಾದ ಒಂದು ನಿಯಮ ಮತ್ತು ಹೊಸತೊಂದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ಪಠ್ಯದ ಅಭ್ಯಾಸವೆಂದು ಅದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ನಿತ್ಯದ ಅನುಭವದಿಂದ ಬೇರೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿ ನೋಡುವುದೂ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಬೇರೆಯಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ನೋಡುವುದರಿಂದ ಕೃತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಮಾಜದಿಂದ ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ನೋಡುವುದರಿಂದ ಆದ ಅಪಾಯಗಳು ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ

ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಯು ಈಗಿನ ಬಲಪಂಥೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಫಲ. ಅದರ ಒಡಲಲ್ಲಿ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಬಂಡವಾಳವಾದ ಪ್ರಭಾವವು ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಸಾಕಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸಂಕೇತ, ತಾತ್ವಿಕತೆ, ಸಂಕಥನಗಳು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಬರೀ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಯಾವ ಉಪಯೋಗವೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಮಗೆ ಯಾವ ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನವು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇತ್ತು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಈ ಶಿಸ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಿಂತಕರು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅರಾಜಕತಾವಾದಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ತತ್ವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಆಳದ ಅರ್ಥವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಿಂತನೆಯೆಂದರೆ ಬರೀ ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದೂ ಅಲ್ಲ. ಅನೇಕರು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೀ ಒಂದು ಜಾಗದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದೋ ಅಥವಾ ಒಂದು ಸೀಮಿತವಾದ ಪ್ರದೇಶವೆಂದೋ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ನಾವು ಸೀಮಿತವಾಗಿ ನೋಡಿದಷ್ಟೂ ಅದರ ಅಪಾಯವು ಹೆಚ್ಚು. ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗವೂ ಇಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನವು ಅಪಾಯಕಾರಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಕೊರತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನವೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದೂ ಬೇರೆಯಾಗಬೇಕು. ಮೇಲು ನೋಟದ ಮತ್ತು ತೆಳುವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಬರೀ ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಚರಿತ್ರೆಯೊಂದಿಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಬರೀ ಕೆಲೆಂಡರ್ ಮತ್ತು ಇಸವಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದೂ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನಾವು ಅವುಗಳಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದು ಬರೀ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಸ್ಥಳೀಯವಾದುದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಲೋಕದ ಘಟಕದ ಪರಿಶೀಲನೆಯೂ ಹೌದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಅಗತ್ಯ. ಯಾರೂ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿಲ್ಲ. ಯಾರದೋ ಒಬ್ಬರ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಣೆಯಿಂದ ನಾವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗದ ವಸ್ತುವಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬರೀ ಸ್ವಾಯತ್ತವಾದ ಘಟಕವನ್ನು ಹೊಂದುವುದೇ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಂಕೇತ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಮೇಲೆ ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವು ಬಂತು. ಆದರೆ ರಚನವಾದ ಮತ್ತು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆಮಾಡಿದ್ದು ಸಂಕೇತವನ್ನು. ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಾಡಿದ್ದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲಸವನ್ನು. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು: ರಚನವಾದವು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಒಂದು ರಚನೆಯ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುವ ಅನನ್ಯತೆ ಎಂದು ಹೇಳಿತು.

ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತವು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಕ್ಕನ ವಚನಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ ಚೆನ್ನಯ್ಯನವರು ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ವಚನ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರತೀಕವೇ ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಅವರು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಒಂದು ಕೃತಿಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನ ನೀಡುವ ಅನೇಕರು ಅದನ್ನು ಒಂದು ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ನಿಲುವು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷೆಯು ಅವರಿಗೆ ಏನೋ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಒಂದು ಚಿತ್ರದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು ಮತ್ತು ಅದುವೇ ಅಂತಿಮವೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷೆಯೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ವಾಹಕ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಚಿತ್ರವೂ ಇಲ್ಲ. ನಿಜವಾದ ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ನಿಜಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ತಾಂತ್ರಿಕವಾದ ಒಂದು ರೀತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದೂ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಅನೇಕವು ಇದೆ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬೇರೆಯಿದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅವರು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವ ಪದಗಳು ಒಂದು ತಂತ್ರ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಅಡಿಗರ ಶ್ರೀರಾಮನವಮಿಯ ದಿವಸ ಕವಿತೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿದ ಅನೇಕರು ಅದರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಬರೀ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದರೋ ಆಗ ಅದರ ಚರ್ಚೆಯ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿಯು ಇದೆ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅವರು ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ. ಆದರೆ ಸಮಾಜವು ಕೇವಲ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಒಳಗಡೆಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ರಚನೋತ್ತರವಾದಿಗಳೂ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಅವರಿಗೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಲಕ್ಷಣವೇ ಅವರಿಗೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಪಠ್ಯದೊಳಗಣ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳೇ ಅವರಿಗೂ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಕೇತವು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವೇನು ಎನ್ನುವುದೇ ಅವರಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವು ಸಂವಾದಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಂವಾದಿಯೆನ್ನುವುದೇ ಅವರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಹಳೆಯದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅವರು ಹೇಳುವುದೂ ಕೂಡಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನೇ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇದೇ ಅರ್ಥವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥದ ಬಾಹುಳ್ಯವೇ ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅನಿಸಿದೆ.

ಸಂವಾದಿತನವೆನ್ನವುದು ರಚನೋತ್ತರವಾದದ ಮೂಲ ತಳಹದಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವರು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಂವಾದಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅವರ ನಿಲುವು ಅನಿಶ್ಚಿತವೂ ಆಗಿದೆ. ರೂಪಕ, ಉಪಮೆ, ಸಂಕೇತ ಹಾಗೂ ಅದರ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳು ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಕಟ್ಟುಬೀಳದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಅವರಿಗೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತವು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಹೀಗೆ ಇರಬಹುದು ಎನ್ನುವುದೇ ಅವರ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನೆಲೆಯು ಆಗಿದೆ.

ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಗೆ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತವನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ವಿವರಣೆಯೂ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆಳುವವರು ಕಟ್ಟುವ ಸಂಕೇತಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರು ಕಟ್ಟುವ ಸಂಕೇತಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳು ಸಂಘರ್ಷವೂ ಹೌದು. ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನಾವು ರಾಜಕಾರಣವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಥಿಸಿದ ನವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತವೆಂದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯದ ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಹೇಳಿದವರು ನವ್ಯರು. ಮತ್ತು ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅವರು ಯಾವುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದರು ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನವ್ಯರಿಗೆ ರಾಜಕೀಯವಾದ ನಿಲುವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ಆಸಕ್ತಿಯು ಇರಲಿಲ್ಲ. ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಇದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಸಾಯಿಯವರ ಕ್ಷಿತಿಜದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನಿಜವಾದ ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವು ಇಲ್ಲ. ನವ್ಯವು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೀಮೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸತಾದ ಒಂದು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಹೇಳಿತು ಎಂದು ಹಾಬರ್ಮಾಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ನವ್ಯವು ತನ್ನ ನಿಲುವನ್ನು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಮಾಡಿತು ಎಂದೂ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅಧಿಕಾರದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿತು. ಒಡೆದು ತೋರುವ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ನಿಖರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಯಾವುದೇ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಅದು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳನ್ನು ಅದು ಅಂಗೀಕರಿಸಲೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಘನತೆಗೆ ಕಡಿಮೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮಾದರಿಗಳ ನಿರಾಕರಣೆಯು ಅದರ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಆಸಕ್ತಿಯೂ ಆದ ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ನವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯೂ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಒಂದು ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಅಥವಾ ಜನರಿಗೆ ಪರಿಚಿತವಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಅದು ಹೇಳಿತು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಪೋಸ್ಟರ್, ಯಾವುದೇ ಲಯಬದ್ಧವಾದ ಹಾಡುಗಳು, ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಮಾದರಿಗಳು ಅವರಿಗೆ ಅಷ್ಟು ಇಷ್ಟವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಆ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅವರು ನಿರಾಕರಿಸಿದರು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅದು ಹೇಳಿದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟ.

ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಕನ್ನಡದ ನವ್ಯಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ನವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚಹರೆಗಳು ಬೇರೆ, ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಕಂಡ ಕ್ರಮಗಳೂ ಭಿನ್ನ. ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ನವ್ಯ ಲೇಖಕರು ಲೋಹಿಯಾ ಅವರನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡದ್ದು ನಿಜ. ಮತ್ತು ಅವರು ಜಾತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡುವುದು ಸೂಕ್ತವಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ರಾಜಕೀಯದ ಆಸಕ್ತಿಯಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಕಾಂಗ್ರೆಸಿನ ವಿರೋಧವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಮತ್ತಿತರ ಅಂಶಗಳೂ ಇವೆ. ನವ್ಯರು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮವೂ ಇದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸರ್ವೋಚ್ಚವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಅದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಉನ್ನತವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಇದನ್ನೇ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಒಂದು ನಾಯಕ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ನೆಲೆಯು ಇದೆಯೋ ಅದನ್ನೇ ಅವನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ನವ್ಯದ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದು ಬೀರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಬರಹವನ್ನು ಅವರು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಡಿದರು. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಒಂದು ಮುಖವಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೇ ಅವರು ನಿರಾಕರಿಸಿದರು. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಲೇಖಕರು ನೋಡಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವರ ನಿಲುವು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದ ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನದು ಜನಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೋಟ. ರಂಗವೆಂದರೆ ಅದು ಜನರಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯು ವಿದ್ರೋಹಾತ್ಮಕವಾಗಬೇಕೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಮಾತ್ರವೇ. ಆದರೆ ನಮಗೀಗ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಸುಂದರವಾಗಿ ಇರಬೇಕೆಂದು ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅದು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಾಜವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ. ನವ್ಯದ್ದು ಕಾರ್ಮಿಕರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಅದು ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಕಲಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಂತ ಸುಖವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ಅದರ ಆಸಕ್ತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಪರಿಣಿತರು ಮಾತ್ರವೇ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬಂಡವಾಳವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸಮಾಜವು ಅದರ ಅಗತ್ಯದ ಕಾಳಜಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಈ ಮಾತು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಕೃತಿಗಳ ಓದಿಗೂ ಸಂಬಂಧಪಡುತ್ತದೆ. ಲೂಶಿಯನ್ ಗೋಲ್ಡ್ಮನ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಓದಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಓದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ತಪ್ಪಾದ ಒಂದು ಗ್ರಹಿಕೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ

ನೋಡುತ್ತೇನೆ ಎಂದರೂ ಅದು ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಸಮಾಜದ ಅನೇಕ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎಂದು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ವರ್ಗಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವರ್ಗಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಆಳದಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಬರೀ ಭೌತಿಕವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮವೂ ಇದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಪೆನಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅಧಿಕಾರವು ಬರೀ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ವಸಾಹತು ಮತ್ತು ಅದರ ಆಢಳಿತ ಕ್ರಮಗಳು ತಾಂತ್ರಿಕವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಆದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅದರ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕೆಲಸವು ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಅಂದರೆ ವಸಾಹತು ಆಢಳಿತವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತಂದಿತು. ಅದರ ಫಲವೇ ಕಾರ್ಮಿಕರ ಚಳುವಳಿ. ಆಧುನಿಕ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಸಾಮಾನ್ಯವೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತಂದಿತು. ಈಗ ಮತ್ತೆ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವು ಹೊಸತನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ. ಈಗ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವು ನಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ರೂಪಿಸುತ್ತಿದೆ. ಸೆಲ್ ಫೋನ್ ಹೊಸ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ. ಅಂದರೆ ಈಗ ಹೊಸ ಅವಕಾಶವು ನಮಗೆ ಬಂದಿದೆ. ವಸಾಹತು ಕಾಲವು ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಈಗ ಹೊಸತಾಗಿ ಆ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಹಿಂದಿನ ವಸಾಹತು ಆಢಳಿತಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ.

ಭಾಷೆಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವಾಗ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಸತ್ಯ. ಸಾರ್ತ್ರನು ಕೂಡಾ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹೇಳುವುದೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅವನು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ರಚನೋತ್ತರವಾದಗಳು ಮೂಲತಃ ಕೆಲವು ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿವೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಾವು ಸಾರ್ತ್ರನಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಅವನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನೀಶೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಫ್ರೆಡ್ರಿಕ್ ಜೇಮ್ಸನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆ

ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ನೀಶೆಯು ಗಮನಿಸುವುದು ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೀಶೆಯು ಮೊದಲ ವಿಜ್ಞಾನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಕೆಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ. ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟ. ಆದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಮಿತಿಗಳು ಇವೆ ಎನ್ನುವುದು ನೀಶೆಯ ವಾದ. ಭಾಷೆಯು ಅಂತಿಮವೂ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಸಂಕೇತವೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಂಕೇತಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಸಾರ್ತ್ರೆಯೂ ಮಾಡಿದ್ದ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ಸಂಕೇತವು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿಯೂ ಬಂದಿತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಅದು ಅಮೂರ್ತವನ್ನು ಹೇಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿತ್ತು. ರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ರಚನೋತ್ತರವಾದಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಕಥನಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಸಂಕಥನವನ್ನು ಅದು ನೋಡಿದ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ರಚನಾವಾದವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸ್ಥಿರವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರತಿಫಲನವು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ರಚನೋತ್ತರವಾದವು ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಂದು ಖಾಲಿಯಾದ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ಸಂವಾದಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ರಚನಾವಾದ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಭಾಷಿಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತವನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೂ ಹೌದು. ರಚನಾವಾದವು ಹೇಳುವಂತೆ ಸಂಕೇತವು ರಚನೆಗೆ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವು ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆ ಹಾಗೂ ಆದರ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ರಚನೆಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆಯೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತವು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ನೈತಿಕ ಅಗತ್ಯದಂತೆ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೂಚನೆಯೇ ಅದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ರಚನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅದು ಕುತೂಹಲವೂ ಹೌದು. ಭಾಷೆಯೂ ಒಂದು ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಹಜವಲ್ಲ ಎಂದೂ ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಯಾರೋ ಒಬ್ಬರು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿಲ್ಲ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ರಚನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ನಿಜ. ಮಾತು ಕೂಡಾ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಆಗಿದೆ. ಮಾತನ್ನು ಯಾರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಮಾತನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ನಮಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ತೊಂದರೆಯು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಕೂಡಾ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ

ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಪಕತೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಲೂ ಬಂದಿದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಯಾವಾಗ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯು ಆಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಶಾಲಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗವೂ ಕೂಡಾ ನಮಗೆ ಅಗತ್ಯ. ಅದು ಒಂದು ಸೂಚನೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಅಡಕವಾಗಿರಲೂಬಹುದು: ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ನಮ್ಮ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬರಹವಾಗಲೀ, ಮಾತಾಗಲೀ ಒಂದು ಗೆಶ್ಚರ್ ಮಾದರಿ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬರಹಗಾರನು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಬರೆಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಅವನ ಮನೋಗತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದು ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇರುವ ಆಶಯವೇ ಬರಹ ಅಥವಾ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವನು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ರಹಸ್ಯವಾದ ಕಾರ್ಯ ಸೂಚಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಬರಹವೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ರಚನೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಯಮವು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹೇಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಅಸಾಂಪ್ರಾದಾಯಿಕವಾದ ಮಾತುಗಳಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮುಕ್ತಾಯ ಹೊಂದುವುದನ್ನು ನಾವು ವ್ಯಾಕರಣ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ನಾಮ ಪದ. ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಗಳು. ಯಾವುದೇ ಆಶಯವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ನಾವು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಲಾರೆವು. ಫುಕೋ ಭಾಷೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅದರ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯತ್ತ ತನ್ನ ಗಮನವನ್ನು ಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆ. ಜ್ಞಾನವೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೂಪ. ರೂಪರಹಿತವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ಸಂಕಥನ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ನಿಜವಾದ ಸಂಕಥನ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಜ್ಞಾನ ರೂಪಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕಥನವನ್ನು ಅವನು ನೋಡುವುದೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಆಂತರಿಕವಾದ ವಿಷಯಗಳು ಬಹಳ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹೇಳಲಾಗಿರುವುದು ಮತ್ತು ಬರೆಯಲಾಗಿರುವುದೂ ಸ್ವಾಯತ್ತವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಅಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ನಾವು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಸೂಚಕ ಮತ್ತು ಸೂಚಿತದ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಾಗ್ರೂಪದ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಫುಕೋನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಒಂದು ಏಕ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಆನ್ವಯಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಬಂದಿವೆ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕವನ್ನು

ಒಂದು ಸಂವಾದಿತನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಹೇಗಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಯಾರು ಏನು ಬೇಕಾದರೂ ಮಾತಾಡಬಹುದು ಎನ್ನುವ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಅನೇಕರಿಗೆ ಇದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಕೂಡಾ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಹಜತೆಯು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕರು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯು ವೈಭವೀಕರಣಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರು. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವರು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದು ಸಂವಾದಿಯಾದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಅವರು ಅದರ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಕೆಲವೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೋದರು. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯು ಸಂವಾದಿಯಲ್ಲ. ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೇಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ದ್ವಿತೀಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿವೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದು ನಡೆದದ್ದು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಅದು ನಡೆದಿದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ದ್ವಿತೀಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಅನಂತರ ಅನೇಕ ಪಲ್ಲಟಗಳು ಆಗಿವೆ. ಅದರ ಅನಂತರ ಜಗತ್ತಿನ ರಚನೆಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಸಂಕೇತಗಳು ಬಂದವು. ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಸೂಚಕರು ಬಂದರೆ. ಮತ್ತು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಸೂಚಿತರೂ ಬಂದರು. ಸೂಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮಗಳೂ ಪಲ್ಲಟವಾದವು. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳೂ ಬದಲಾದವು. ಸಂಕೇತ ಅಥವಾ ಸೂಚನೆಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿದೆವು. ಆದರೆ ಭಾಷಿಕ ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಹೇಳಿದರು. ಲೇಖಕರು ಮತ್ತು ಅವರ ಚಿತ್ರಣಗಳು ಬದಲಾದವು. ಬದಲಾದ ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಜಾಗವನ್ನು ಬೆಂಜಮಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆ, ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಅಲೌಕಿಕತೆಯನ್ನು ಬೆಂಜಮಿನ್ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಸರಳವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಲೇಖಕನನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಥವಾ ಅವನ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಮರೆತು ನಾವು ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಕಷ್ಟವು ಬೇರೆಯೆಂದು ಅವನ ವಾದ. ಲೇಖಕರು ಮತ್ತು ಅವರ ಜಾಗವನ್ನು ನಾವು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಅರ್ಥಹೀನ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಹೊರಜಗತ್ತನ್ನು ಕೂಡಾ ಮಿತಿಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವವೇ ಅವರಿಗೆ ಮಾನದಂಡವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅವರು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಾಚೆಗೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಣ್ಣನ್ನು ಹರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ

ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಸೂಚಕನನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಲಕಾನ್ ಮಾತ್ರವೇ ಸೂಚನೆ ಸೂಚಕರ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಸನ್ನೆ ಅಥವಾ ಸೂಚನೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಮಾನದಂಡವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಇವುದಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಬೆಂಜಮಿನ್‌ಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಲಕಾನ್ ಹೇಳುವ ಸಂಕಥನದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು: ಲಕಾನ್ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಭಂಜನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಇವೆ. ಲಕಾನ್ ಮತ್ತೆ ಪುನರ್ ಸಂಯೋಜನೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಭಾಷಿಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಹೇಳಿದರೋ ಆಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಲಕಾನ್ ಬರೀ ಸರಳವಾದ ಮತ್ತು ನೇರವಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಿಷಯನ್ನು ನಾವು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎಂದು ರಚನೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ನಾವು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ರಚನೋತ್ತರವೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕಥನ, ಅಂತರ ಮತ್ತು ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೆಲಸಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯತೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಅದು ತನ್ನನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕೆಲಸವೆಂದರೆ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೂ ಆಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಅನ್ಯವಾದ ಕೆಲಸವೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ರಚನೋತ್ತರವಾದಕ್ಕೆ ಆಯಾ ಕೆಲಸಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸನ್ನೆಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಮಾತ್ರವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ನೇರವಾದ ಮಿತಿಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ರಚನೋತ್ತರವಾದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಮಿತಿಗಳು ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಅವರದ್ದು. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅವುಗಳ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣವೂ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳು ಕೆಲಸವನ್ನು ನೋಡಿದೆ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈಗ ನಮ್ಮ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಹೇಗಿದೆಯೆಂದರೆ ನಾವು ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅಂತರಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಣವೇ ವಿಜೃಂಬಿಸಿದೆ. ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯೇ ಸರ್ವಸ್ವವಾಗಿದೆ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಬಾರದು. ಆದರೆ ಅದು ಆಗುತ್ತಿದೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಈಗ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅನನ್ಯತೆಯೆಂದರೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಜದ ಜೊತೆಗೆ ಯಾವುದೇ

ನಂಟಿನ ಅಗತ್ಯವು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅವರ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಕೂಡಾ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಆಗಿದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಹಾಗೂ ಅನೇಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಡುತ್ತಿವೆ. ಈಗ ಲೇಖಕನು ಯಾವುದರ ಜೊತೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅನೇಕ ಹೊರಗಿನ ಸಂಗತಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ದರಿಸುತ್ತಿವೆ. ಆದರೂ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತಿವೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೂಲಭೂತವಾದಿಗಳು ಜಾತ್ಯಾತೀತವಾದ ಕಲೆಯನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೂಲಭೂತವಾದದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಕೇತಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಜನರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಅವರು ಬಳಸುತಿದ್ದಾರೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೂಲಭೂತವಾದವು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಕೇತವನ್ನು ನಾವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳೂ ಕೂಡಾ ಅನೇಕ ಸಂಕೇತವನ್ನು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ ಇವೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಬದಲಾವಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಗಮನಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಆವಶ್ಯಕ. ಅದು ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರಂತರತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳೂ ಆಗಾಗ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಕೇತಗಳು ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಕೇತಗಳಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ನೆಲೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಕೇತವೇ ಆಗಲಿ ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳೇ ಆಗಲೀ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದು ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಇದೆ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರೀ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಬರೆದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವುಗಳು ಸುಂದರವಾಗಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಅಸಾಧ್ಯ. ಕೆಲವು ಸಂಕೇತಗಳಿಗೆ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ಅರ್ಥವು ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಗೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಅರ್ಥವು ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬೆಂಜಮಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದರಿಂದಲೇ ಅದರ ಅರ್ಥದ ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಸಂಕೇತಗಳು ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಸಂಕೇತಗಳು ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರಬಹುದು. ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲು ಅಸಾಧ್ಯ. ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅಮೂರ್ತ ಮತ್ತು ಅನುಭವದ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅನೇಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ರಚನೆಯು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಫುಕೋ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ರಚನೆಗಳು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅಂದರೆ ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಸ್ಥಿರವಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ರಚನೆ. ಆಗಾಗ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಹೊಸದಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು

ಹೊಂದಿರುವ ರಚನೆಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಧ. ಒಂದು ರಚನೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ರಚನೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕೂಡಾ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ರಾಚನಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಯತ್ತ ರಚನೆಗಳು ಸ್ವಯಂಸಂಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಸಂಕೇತವು ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆಯೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಜಾಗವನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವಸ್ತುಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮಾಡುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಕ್ರಮ. ಸಂಕೇತಗಳು ಇರುವುದು ಒಂದು ಇರುವುದು ಒಂದು ರೀತಿ. ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದೂ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಬೆಂಜಮಿನ್ ಇದರ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಆಶಯಗಳು ಸಂಕೇತವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವಾಗ ಅವುಗಳ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಬೆಂಜಮಿನ್ ಹೇಳುವ ನಿಲುವು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಕೆಲವು ಆಶಯಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ರಚನೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈಗಿನ ನಮ್ಮ ನಿಲುವುಗಳು ಎಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಾವು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳು ನಾವೇ ಸ್ವತಃ ಮಾಡಿದ್ದೇ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಮತ್ತು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳು ರಾಜಕೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಈ ಮಾದರಿಯ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನೀಡುವಾಗ ಬೆಂಜಮಿನ್ ಕಾಪ್ಕಾ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟರನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದು ಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕಾಫ್ಕನದು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಸ್ಟಿರಿಯೋ ಟೈಪ್ ಮಾದರಿಗಳು. ಅದನ್ನು ನಾವು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳ ನಿಲುವು ಎಂದರೂ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ ದಾರಿಯನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನದು ವಾಸ್ತವವಾದ. ಕಾಫ್ಕನು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಿತಿಯು ಇದೆ. ರೂಪಾಂತರವೇ ಇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಉದಾಹರಣೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ಅಮೂರ್ತವನ್ನು ಹೇಳುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನ ಶಕ್ತಿಯು ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಫ್ಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಧೋರಣೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮತ್ತು ಕಾಫ್ಕರ ದಾರಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಅವರು ಇಬ್ಬರೂ ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮಗಳು ಕೂಡಾ ಭಿನ್ನವೂ ಹೌದು. ಬೆಕ್ಟ್‌ನ ಆಶಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಆಯಾಮವೂ ಇದೆ. ಅವನು ಗೆಶ್ಚರ್ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಅವನಲ್ಲಿ ಗೆಶ್ಚರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವೂ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ಅವನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಗೆಶ್ಚರ್ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದರೂ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೆಲವು ಗೆಶ್ಚರ್ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಹೌದು. ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಅನೇಕವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾವು ಬಳಸುವ ಅನೇಕ ಸಂಕೇತಗಳಿಗೆ

ಅದರದೇ ಆದ ಅವಕಾಶಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಖಾಲಿಯಾದ ಅಂಶವನ್ನು ಅವುಗಳು ತುಂಬುತ್ತವೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೂ ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಗೆಶ್ಚರ್ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಹೌದು. ನಟನು ಅವನಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಅದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅವಕಾಶವೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ನಟನಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಗೆಶ್ಚರನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಗೆಶ್ಚರನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಹೇಗೆ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅರ್ಥಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ನಾವು ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದು ಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳೂ ಇವೆ. ಅಂದರೆ ಸನ್ನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗಗಳು ಬೇರೆಯಿವೆ. ಅವುಗಳು ಅನೇಕವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗೂ ಅವುಗಳು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವೂ ಹೌದು. ಅದು ಮಾತನ್ನು ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ಸಹಜವೂ ಆಗಿದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಅವನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೆಶ್ಚರ್ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅನೇಕವನ್ನು ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ದ್ಯೋತಕವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅದು ಅತಾತ್ವಿಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಮೌಲ್ಯವೂ ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಅವನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಯಾವಾಗ ನಾವು ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬೆಂಜಮಿನ್ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು ವಿನಾ ಕಾರಣವೂ ಅಲ್ಲ. ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುವ ವಸ್ತುವೂ ಹೌದು. ಪ್ರತಿಫಲನ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡಿಯಂತೆ ಹೊರಜಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಹೊರಟರೆ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸದೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಅವನ ಕೃತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಅವನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಕಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಆಶಯ ಮತ್ತು ಅದರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ನಮಗೆ ಬರೀ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವಲ್ಲ ಎಂದು ಬೆಂಜಮಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಯಾವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಆಶಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಈಗ ನಮಗೆ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಹೊಸ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯು ಬಹಳ ವೇಗವಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೇ ನಮಗೆ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಳಲು, ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಮತ್ತು ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಲು ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಆಧಾರ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಇದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಶೈಲಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕವಾದ ಗುಣವನ್ನು ಕೂಡಾ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಮಿಥೋಸ್ ಕೂಡಾ ಹೌದು. (ಮಿಥೋಸ್ ಅಂದರೆ ಕಲ್ಪನೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ಪ್ಲಾಟ್ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ.) ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕೆಲವು ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವೇ ನೇರವಾಗಿ ಬಂದರೆ ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭೇದ ಇರುತ್ತದೆ. ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಒಂದೇ ಎರಕದಲ್ಲಿ ಹೊಯ್ದಿರುವುದು ನಿಜ. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಒಬ್ಬ ಓದುಗನು ಈ ಕತೆಯು ಎಲ್ಲಿ ಯಾವ ತಿರುವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಆಶಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಥರ ಕೇಳುತ್ತೇವೆ: ಈ ಕತೆಯ ನಿಜವಾದ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶ ಯಾವುದು ? ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಆಶಯವು ಇಲ್ಲಿದೆ ಒಂದು ಕತೆಯು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ,. ಅದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಥನವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಎಂದೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಯಾರಿಗೆ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ.

ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದು ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸೂತ್ರವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕಥನವು ಇದೆ. ಅದು ಒಳ್ಳೆಯದು ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಅದು ನೀತಿ ಮತ್ತು ಅನೀತಿಯನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟದ್ದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯು ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಸಂಕಥನಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳು ವಿವಿಧ ಸ್ವರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಸಂಕಥನ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾದ ಒಂದು ಭಾಷಿಕವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯು ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಭಕ್ತಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅದರಾಚೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಪುರೋಹಿತರು ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪಠ್ಯಗಳು ನಮಗೆ – ಆ ಭಾಷೆಯು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಸಂಕೇತದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

♦

ಅಧ್ಯಾಯ 24

ಜ್ಞಾನದ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾನ ಪಲ್ಲಟಗಳು

24. 1 ಜ್ಞಾನದ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾನ ಪಲ್ಲಟಗಳು

ಈವತ್ತು ಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳ ಬರಹಗಳು ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು. ಅವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದೆ. ಅವು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಶಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ಯಾವ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಯೋಚಿಸಬೇಕು. ಜೀವನದ ವಿಧಿ-ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಧರ್ಮವು ಹುಟ್ಟಿದೆಯೆಂದು ಕ್ರೋಚೆಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಜೀವನದ ವಿಧಾನವೆಂಬುದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯು ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ವಿಧಾನದಿಂದಲೇ ಜಗತ್ತನ್ನು ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳಿಂದ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಹುಟ್ಟಿದೆಯೆಂದು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಚರಿತ್ರೆಯು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯು ರೂಪಿಸಿದೆಯೆಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಕೆಲವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ ಅದು ಜಗತ್ತಿನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಶುರುವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚಹರೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ತನ್ನ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಅಧ್ಯಯನವು ಸರಿಯಾಗಿ ನಡೆದಿಲ್ಲ; ಅವುಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ ಸೂತ್ರಗಳೂ ಸರಿಯಾಗಿಲ್ಲ; ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲು ಬೇಕಾದ ಸೂತ್ರಗಳೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಜನಸಮುದಾಯ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು; ಆಳ್ವಿಕೆ ನಡೆಸುವ ಗುಂಪು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಅಂತರ್‌ಸಂಬಂಧ, ಅವುಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಮತ್ತು ಇದರೊಂದಿಗೆ ತತ್ವಜ್ಞಾನಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಅರಿವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಅಂತರ್ ಸಂಬಂಧಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಕಾಲದ ತತ್ವಜ್ಞಾನವೆಂದರೆ ಅದು ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಲ್ಲ. ಅದು ಬರೀ ಒಂದು ವರ್ಗದ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ನಿಲುವೂ ಅಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಅದು ಬರೀ ಒಂದು

ಜನಸಮುದಾಯದ ನಿಲುವೂ ಅಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಯೋಗ. ಅವು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾದ ಅಲೆಗಳ ದ್ಯೋತಕವೂ ಹೌದು. ಅವುಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ಒಂದು ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಚರಿತ್ರೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಕಾಲವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಅವು ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ. ಅವುಗಳು ಯಾರು ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾರೆಯೋ ಅವರನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅವು ಬರೀ ವೈಯಕ್ತಿಕವಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅವು ಒಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳ ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಆ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ತರುವ ಗುಂಪು ಹಾಗೂ ಜನ ಸಮೂಹದ ಧರ್ಮಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ನಾವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ತಾತ್ವಿಕ ಗುಂಪುಗಳ ರೂಪಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಸಹಯೋಗಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. Gramshi-Prison note book (Philosophy and History) ಮತ್ತೆ ನಾವು ನಮ್ಮ ಕಾಲಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಸಾರ್ತ್ರ್‌ಯು ಹೇಳಿದ್ದ.

24.2 ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞಾವಲಯದ ನಿಗೂಢತೆ

ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಯಾವತ್ತೂ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ನಿಗೂಢವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದ್ದು ಆಶ್ಚರ್ಯ. ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ನಮಗೆ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಅದು ವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ನಮಗೆ ಯಾಕೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕು. ನಮಗೆ ಅನೇಕವು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಾವು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇವೆ. ಬೇಸರವಾದರೆ ನಾವು ಅಳುತ್ತೇವೆ. ಸಿಟ್ಟು ಬಂದರೆ ವ್ಯಗ್ರರಾಗುತ್ತೇವೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎನ್ನುವ ಪದವನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಅವನು ಕುಡಿದು ಪ್ರಜ್ಞೆ ತಪ್ಪಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಅವನು ಜ್ವರದಿಂದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ತಪ್ಪಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಅಂತರವು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ದೇಹದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವು ಇರುತ್ತದೆ. ಡೆನೆಟ್ ತನ್ನ ಅನುಭವನ್ನು ಹಂಚುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ: ಒಂದು ದಿನ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ನಾನು ತುಂಬಾ ತಲ್ಲೀನವಾಗಿ ಓದುತ್ತಾ ಕುಳಿತಿದ್ದೆ. ಓದುತಿದ್ದ ನಾನು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಕಿಟಿಕಿಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ನೋಡಿದೆ: ಅಲ್ಲಿ ಆಗ ಒಂದು ಬೆಳಕು ಇತ್ತು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನನಗೆ ಗಿಡಗಳು ಮತ್ತು ಮರಗಳು ಕಾಣಿಸಿದವು. ಯಾಕೋ ಖುಶಿಯೆಂದು ಅನಿಸಿತು. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹಕ್ಕಿಗಳು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ನನಗೆ ಆ ಶಬ್ಧಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಹಿತವೆಂದು ಅನಿಸಿತು. ನನ್ನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅನಿಸಿತು. ಹಕ್ಕಿಗಳು ಆಗ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದದು ನನಗೆ ಓದಲು ಒಂದು ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಗಾಯನವೆಂದು ಅನಿಸಿದ್ದು ನಿಜ. ಅಂದರೆ ನನ್ನ ಸುಪ್ತವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ವೀಕರಿಸಿತು. ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಮ್ಮ ಸುಪ್ತವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಹೀಗೆ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹೊರಗಿನ

ಜಗತ್ತನ್ನು ನಾವು ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಒಂದು ಅನನ್ಯತೆಯು ಇದೆ. ಅದು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ರಂಗದ ಹಿಂದೆ ಅದು ಇರುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಮಿದುಳು ಅನೇಕ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಆದರೆ ಯಾಕೆ ನಮಗೆ ಹೀಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮಿದುಳು ಎನ್ನುವುದು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುವುದು ಮತ್ತು ಆಗದೇ ಇರುವುದು ಸುಮ್ಮನೆ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ನರತಂತುಗಳು ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ.

24. 5 ಸನ್ನಿವೇಶ

ಬೆಂಜಮಿನ್ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: ಯಾವ ಕಲೆಯು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ನೋಡುವಾಗ ಅವರು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅವರು ಹೇಳುವುದು ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವು ಹೇಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಆವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಹೇಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡವರು ನವ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳೂ ಆದರು. ಇದನ್ನು ನಾವು ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಡಿಗರಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾವು ಆಧುನಿಕರಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ನಾವು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ಹೋಗುವುದು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದೂ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ. ಅದರ ಬದಲು ನಾವು ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಒಂದು ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಪ್ರಗತಿಪರವಾಗಿ ನೋಡುವುದೂ ಹೌದು. ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭದ್ರವಾದ ತಳಹದಿಯು ಇದೆ. ನಿರಚನವಾದಿಗಳು ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಬೇಡವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈವತ್ತು ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದವನ್ನು ಇಡುವುದರಿಂದ ನಮಗೆ ಒಂದು ಒಂದು ದಿಕ್ಕು ಕಾಣದ ಹಾಗೆ ಆಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ಜ್ಞಾನಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಸುವವರು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಎರಡು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ: ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪಾಠವನ್ನು ಮಾಡುವ ಕ್ರಮ ಎರಡನೆಯದು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಂಕೇತಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು. ಆದರೆ ಅನೇಕರು ಅನ್ವಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಅನೇಕರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅವರು ಒಂದು ವಲಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಹೇಳುವ ಆಕ್ಷೇಪವೊಂದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ: ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಯಾರು ಓದುತ್ತಾರೆ? ಅದು ಏನು ಹೊಟ್ಟೆ ತುಂಬಿಸುತ್ತದೆಯಾ? ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಎನ್ನುವ ಮಾನದಂಡವೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವವರು ಇದರ ಹೊಣೆಗಾರರೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ನಮಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದಲು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಂಕೇತವು ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಲಕ್ಷಣ ಆಧಾರಿತವಾದ ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನವು ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ನಾವು ಆ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಸುತ್ತೇವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಇವೆ. ಅದನ್ನು ಹೋಗಿ ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ

ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಕು ಉಳಿದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. (ಪೌಲ್ ದಮಾನ್ 2002 ದಿ ರೆಸಿಸ್ಟನ್ಸ್ ಟು ಥಿಯರಿ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಆಫ್ ಮಿನಸ್ಲೋಟ ಪ್ರೆಸ್) ಅವುಗಳು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಿಸಲು ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಓದುವವರನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಯತ್ನವು ಹೆಚ್ಚು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಲೇಖಕರು ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ನಡುವೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವಾದವು ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ನಾಗರಿಕರು ಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಒಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಭುತ್ವದ ಒಪ್ಪಿಗೆಯು ಅವರನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಇರಿಸುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ರಾಜಕೀಯ ಹೋರಾಟಗಳು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಇರುವುದು ಆಳುವುದು ಮತ್ತು ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ನಡುವೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಒಂದು ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೀತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ಹೇಗೆ ಒಪ್ಪಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಮಂಡಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿದೆ. ಸಿನಿಮಾ, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ, ಚಲನಚಿತ್ರ, ಗೀತೆಗಳು ನಮಗೆ ಆಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗುವುದು ನಮಗೆ ಅದರ ಕೈಗಾರಿಕೆಯ ಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವವು ಈಗ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತವೆಯೋ ಅದು ಜಗತ್ತಿನ ಮರು ಉತ್ಪಾದನೆ. ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ಅನುಮಾನವು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುದ್ರಣ ಯಂತ್ರದ ಸ್ವರೂಪವು ಉತ್ಪಾದನೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿತು. ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರತಿಗಳು ಒಂದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಉತ್ಪಾದಿಸಿದವು. ಅದು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಓದುಗರನ್ನು ಸೇರಿತು. ಗ್ರಾಫಿಕ್ ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದು ಈಗ ಮರು ಉತ್ಪಾದನೆಯು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಈವತ್ತು ಹಸೆ ಚಿತ್ರವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಬರಹ. ಅಂದರೆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯುವುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯುವವನು ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಥರ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಥರ ಬರೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಬರಹವೂ ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಚಿತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕರಕುಶಲ ಕಲೆಯು ಒಂದು ಥರವಿದ್ದರೆ ಆಧುನಿಕ ಯಂತ್ರಗಳು ಕಲೆಯನ್ನು ಮಾರಾಟ ಮಾಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ವಿಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರವು ಹೋಗಿ ಮರದ ಕೆಲಸವು ಬಂದಾಗ ಅದರ ರೂಪಗಳು ಬದಲಾದವು. ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಲಚ್ಚು ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರತಿಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಮೂಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಹೋಗಿ ಮಾತಿರುವ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಬಂದಾಗ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯು ಕಾಣಿಸಿತು. ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಶೂಟಿಂಗ್ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ನಟನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿ ಮುದ್ರಣ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ಮನೆಗೆ ನೀರು, ಅಡುಗೆಗೆ ಗ್ಯಾಸ್ ದೀಪಕ್ಕೆ ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿಗಳು ಬಂದಾಗ ಅವು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಪೂರೈಸಿದವು. ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ವ್ಯಯಿಸುವುದು ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತು.

ಕ್ಯಾಮರಗಳು ದೊರಕಿದಾಗ ನಮಗೆ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವುದು ಸುಲಭವಾಯಿತು. ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಮುದ್ರಿಸುವಾಗ ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಖುಶಿಯೂ ಆಯಿತು. ಇವುಗಳು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತಂದವು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಭೌತಿಕವಾದಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಕಾರ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ಒಂದು ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಚಿಂತನೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ವಿನಾಕಾರಣ ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಆಲೋಚನೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆಯು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ, ಆಲೋಚನೆ, ಕಲ್ಪನೆ, ನಿಯಮಗಳು. ಸಂಹಿತೆಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಗೀಕಾರದ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಒತ್ತುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಹುಟ್ಟನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಒತ್ತಡಗಳು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆಂದು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಜಮಾನಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿರೋಧಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಯಾಜಮಾನ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಯಾರು ಒಂದು ಗುಂಪನ್ನು ಅಥವಾ ಒಂದು ಸಮಾಜವನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸುತ್ತಾರೆಯೋ ಅವರು ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೂಪೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿವರಣೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸುವ ಗುಂಪು ಎಂದು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಗುಂಪು ಕೆಲವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ನಿಯಮವನ್ನು ಜನರಿಗೆ ಹೇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಬಾಟಮರ್ ಡಾಮಿನೆಂಟ್ ಈಡಿಯಾಲಜಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸುವ ವರ್ಗವು ಕೆಲವನ್ನು ತಡೆಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಯಾವುದನ್ನು ನಾಗರಿಕ ಸಂಹಿತೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ತಿಳಿಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅಧಿಕಾರವು ತನ್ನ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸುವಾಗ ತನಗೆ ಯಾವುದು ಬೇಕೋ ಅದನ್ನು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಅದು ತನ್ನ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಾಗ ಪ್ರಜಾವರ್ಗವನ್ನು ತನ್ನನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಜನರು ಮತ್ತು ಅವರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅದು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವಾಗ ತನ್ನದಾದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ರೂಢಿಗತ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ಗುಂಪು ಅಥವಾ ವರ್ಗವು ಆಳಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ವಿರುದ್ಧ ಹೋಗಲು ಹೋರಾಟವೂ ಅತ್ಯಂತ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಹೌದು. ಯಜಮಾನಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಒಂದು ಥರ ಇದ್ದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಸ್ಟುವರ್ಟ್ ಹಾಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಪ್ರಭುತ್ವವು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಲೋಚನೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆಯುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಒಂದು ನ್ಯಾಯ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಯಾವುದೇ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಅವನು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕು. ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ನಮ್ಮ ಕೌಶಲವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಹೊರತಾಗಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವೂ ಅಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅನೇಕ ರೂಪಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆನ್ನುವುದು ನಾವು ಭಾವಿಸುವಷ್ಟು ಸರಳವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಅಲ್ಲ. ಅದು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅದು ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರತೀಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ರೂಪವೂ ಆಗಿದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದು ಒಂದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಹೌದು. ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಸಂಘರ್ಷ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ನಡೆಯಿಂದಲೇ ನಿಜವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಅನುಭವವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಬಂಡವಾಳವಾದವೂ ನಮಗೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪೀಕರಣವನ್ನು ಅದು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸಂವೇದನೆಯು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಗ್ರಾಂಶಿಯು ನಮಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸಂವೇದನೆ ಎಂದು ಕರೆದದ್ದು. ಇದು ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬೇವಿನ ಎಲೆಯನ್ನು ತಿಂದರೆ ಅದು ಕಹಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಕಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉದಾರೀಕರಣವು ನಮಗೆ ಕಷ್ಟವನ್ನು ತಂದು ಇಟ್ಟಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಈ ಸಂವೇದನೆಯು ಸಾಕಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಜಾಗತಿಕ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಜಾಲವು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ನಮಗೆ ಭೌತಿಕವಾದವನ್ನು ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಬೇರೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಸೆಳೆತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಬೀಳುವುದು ನಮಗೆ ನಿಜವಾದ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಮಾತ್ರವೇ. ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕುವುದು ಭೌತಿಕವಾದ ಒಂದು ಅಗತ್ಯದಿಂದ. ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು: ನಮಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದರೆ ನಾವೇ ದಾರಿಯನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು: ಹಸಿವೆಯಾದವನಿಗೆ ತನ್ನ ಹಸಿವೆಯೇನು ಅಂತ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಬೇರೆಯವರು ವಿವರಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಅಗತ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ದಾರಿಗಳು ಜೊತೆಗೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನೇ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಭೌತಿಕವಾದ ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ಹಸಿವೆಯಿಂದ ಕಂಗಾಲು ಆಗಿರುವವನಿಗೆ ದೇವರ ನಾಮವನ್ನು ಹೇಳು ಹಸಿವೆಯು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅರ್ಥವೇ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ದೇವರನ್ನು ಕಾಣಲಾರ. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಬರೆದ ಪುಸ್ತಕವೇ ಆಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ನಮ್ಮ ಭೌತಿಕವಾದ ಅಗತ್ಯವೆಂದು

ಹೇಳುವಾಗ ಅದನ್ನು ದಾರಿಯೇ ಸಿಗದಂತೆ ಇದ್ದೇವೆ ಅಂತಲೂ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಲುವಾಗಿ ನಾವು ಕೆಲವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತೇವೆ. ಸಮುದ್ರವು ದೊಡ್ಡದಾಗಿದೆ. ನಾವು ಅದರ ತೀರದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಇದ್ದೇವೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಯಾರೋ ಒಬ್ಬರು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅಸಂಖ್ಯಾತರು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆಲ್ತೂಸರ್ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಾನೆ: ಜೀವನವು ಇರುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನಾವು ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಇದನ್ನು ನಮ್ಮ ಆರ್ಥಿಕತೆಯು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆರ್ಥಿಕತೆಯು ಮಹತ್ವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಆಳುವ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಆಳುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವರ್ಗಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ಆಳುವ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ನಮ್ಮನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಆಳುವುದು ಅಂದರೆ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರ ಮೇಲೆ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸುವುದು. ಆಳುವ ವರ್ಗವು ಸದಾ ತನ್ನ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಳುವ ವರ್ಗವು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.

◆

ಅಧ್ಯಾಯ 25

ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ

1. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದಗಳನ್ನು ತರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆನ್ವಯಿಕತೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆನ್ವಯಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮುಗಿಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದರೆ ಏನು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಇವೆ. ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಶಿಸ್ತು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇಕಾ ಬಿಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಯಾವುದನ್ನೂ ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾವು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಬಲಪಂಥೀಯ ನಿಲುವು ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅನುಮಾನವೂ ಬೇಡ. ಅರ್ಥವನ್ನು ಅನೇಕರು ವೈಭವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕರು ಇದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯು ಕೇವಲ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಕೆಲಸವನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರುದ್ಧೇಶದಿಂದ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲವೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಅರ್ಥಗಳು ಕೂಡಾ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಹೌದು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯು ಅರ್ಥಹೀನವಾದ ಒಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಆಶಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಇದು ರವಾನೆಯಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂವಹನ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ

ನಮಗೆ ಬೇರೆ ವಿಧದ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುವ ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಇವೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು : ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬರೀ ಸ್ವೀಕಾರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನ್ಯವಾದ ವಿಷಯಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಯಾವುದೇ ನಿಲುವು ಇಲ್ಲದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದೂ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ನಿಲುವು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಾವು ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಮಾತ್ರವೇ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅನೇಕರು ಸಿದ್ಧಾಂತವೆಂದರೆ ಹೌಹಾರಿ ಬೀಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಸಿದ್ದಾಂತವೇ ಅತ್ಯಂತ ಅಪಾಯಕಾರಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅನೇಕರು ವರ್ಗವೆಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಈ ಬಗೆಯ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅನೇಕರು ವರ್ಗವನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳ ಗುತ್ತಿಗೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಬೇಕು ಎಂದೂ ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯು ಬೇರೆಯಿದೆ. ಅಂದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವರ್ಗವು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಮತ್ತೆ ಯಾವುದನ್ನೋ ಹೇಳಲು ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಸತ್ಯ. ಮತ್ತು ಅದು ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ವರ್ಗಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅನೇಕರಿಗೆ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಅತೀವವಾದ ಅಸಹನೆಯು ಇದೆ. ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹದಿಂದ ಅನೇಕರು ವರ್ಗವೆನ್ನುವ ಪದವನ್ನು ಕೇಳಿದ ಕೂಡಲೇ ಮೈಗೆ ಇರುವೆ ಬಿಟ್ಟಂತೆ ಕುಣಿದಾಡುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಯುಟೋಪಿಯಾ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅನೇಕರು ಮತ್ತೆ ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮಾತಾಡುವುದೂ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ಅವರು ಗೋಸುಂಬೆಗಳ ಥರ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಾವು ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಆಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ನಮಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ದಕ್ಕುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಮಾತಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಬೀಡಾಡಿ ದನಗಳಂತೆ ಬಿಡುವುದೂ ಅಲ್ಲ. ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಮಾತುಗಳು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಅದರ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಮಾತುಗಳು ಆಯಾ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅದರ ಒತ್ತಡದಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೇ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದರೆ ಅವನು ಬರೆದ ಕೆಲವು ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಅಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನು ಬರೆಯುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಬರೀ ಒಂದು ಸಾಲಿನಿಂದ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಫುಕೋ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಾಕರಣ ಸಹಜ ಚರಿತ್ರೆ ಸಂಪನ್ಮೂಲದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ತಾತ್ವಿಕ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟವು. (ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆ) ಅರ್ಡರ್ ಆಫ್ ಥಿಂಗ್ಸ್) ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ ಹೊಸ

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಶಯಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು ಎಂದು ಫುಕೋ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಬರೀ ಅದರ ಕೆಲವು ಸಾಲುಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅದು ಸಾಲುಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರೀ ಒಂದು ತರಹದ ಭಾಷೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅನೇಕರು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ನಿಲುವುಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಅರ್ಥಹೀನ. ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯು ವಿಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಶೈಲಿಯು ಸ್ವಾಯತ್ತವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಅಂಶವೂ ಆಗಿದೆ. ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನೇಕರು ಬರೀ ವಸ್ತು ರಹಿತವಾದ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಶೈಲಿ ಎಂದೇ ಅನೇಕರು ವಿವರಿಸಲು ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಅಷ್ಟು ಸರಳವಿಲ್ಲ. ಕತೆಯ ಶೈಲಿಯು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸಂಗತಿಯು ಅಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಕತೆಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಅದರ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವೇ ಅನೇಕವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಾಗ್ರೂಪದ ಒಂದು ಮಾದರಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಕೂಡಾ ಕಾರ್ಯಸಾಧುವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಅದುವೇ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕತೆಯು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗುವಂತೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನಲೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಕತೆಯೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ಯಾರೋ ಯಾರಿಗೋ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವೂ ಆಗಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳೀಯತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ಥಳೀಯತೆಯನ್ನು ನಾವು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳೀಯತೆಗೂ ಲೋಕಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಎರಡರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಆವಶ್ಯಕ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಕತೆಗಳು ತಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಮಾಡುವುದು ಬರೀ ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವುದು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯು ಯಾವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಮೇಲೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಲೀನಿಯರ್ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಫುಕೋ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಮುಂದುವರಿಕೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಜಮೀನ್ದಾರಿ ಪದ್ಧತಿಯೆನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತಿಯು ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಯು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ರೈತರ ಸಮುದಾಯವು ಇರುತ್ತದೆ. ಆ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಗತಿಶೀಲತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ರಾಚನಿಕವಾಗಿಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಆ

ಸಮಾಜವನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಜಮೀನ್ದಾರಿ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ನಿಜವಾದ ರಚನೆಯು ಆಗಿದೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗಳು ಅನೇಕ ರೀತಿಯು ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಜಮೀನ್ದಾರಿ ಪದ್ಧತಿಯು ಹೇಳುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅದರ ಆಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೂ ಹೌದು. ನಾಗರಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಅದು ಒಂದು ಸ್ಟುಪಿಡ್ ಆದ ಸಂಗತಿಯ ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕವಾದ ಯಾವ ಸಂಗತಿಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅನೇಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಹಿಂಸೆಗಳು ಇವೆ ಎಂದು ಅನೇಕರಿಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇವೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ವಿಸ್ತರಿಸಬಹುದು : ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಈಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬರೀ ಸೀಮಿತವಾದ ಒದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಓದುಗರ ಮೇಲೆ ಆಗುತ್ತಿದೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಜಮೀನ್ದಾರಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಕ್ರಮವು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಿಜವೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಜಮೀನ್ದಾರಿ ಪದ್ಧತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವಾಗ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಬಂಡವಾಳವಾದದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಾಸ್ತವವು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಎರಡಕ್ಕೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಿಲುವು ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಮಾತಿನ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಬರಹದ ಸತ್ಯವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯು ಯಾರಿಂದ ಹೇಗೆ ದಾಟುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅದರ ಅವಕಾಶಗಳೂ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನೀಡುವ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ, ಆದರೆ ಓದುಗರೂ ಒಂದು ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಾರೆ. ವರ್ಗಕ್ಕೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಮಾತ್ರ. ಫುಕೋ ಇದನ್ನು ಸಂಕಥನದ ಭಾಗವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಇದು ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಭಾಗವೂ ಆಗಿದೆ ಮತ್ತೊಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅವನು ಇದನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ಬೇಕಾದ ಸಂಕೇತ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕೂಡಾ ಅವನು ಪರಿಶೀಲನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನ್ವಯದಿಂದ ಇದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ತಂದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ಸರಿಯಾದ ಫಲಿತಾಂಶವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಫುಕೋ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದು ತಕ್ಷಣ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೋ

ಅದನ್ನು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ನಮಗೆ ಈ ಶಿಸ್ತು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಹೌದು.

2. ಪ್ಲೇಟೋ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮವು ಮೂರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ 1. ಸರಳ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮ 2. ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ ಕ್ರಮ 3. ಸರಳ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆಯ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿರುವ ಕ್ರಮ. ಅನುಕರಣೆಯ ತೀವ್ರತೆಯು ಇಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಸರಳ ನಿರೂಪಣಾಕ್ರಮದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯ ರಚನೆಯು ಸರಳವಾಗಿದ್ದು: ಅಂಥಾ ಯಾವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ.

3. ಪ್ಲೇಟೋನ ಅನಂತರ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕೂಡಾ 'ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್'ನಲ್ಲಿ (ಅಧ್ಯಾಯ ಹತ್ತು ಮತ್ತು ಹನ್ನೊಂದು) ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿನ್ಯಾಸದ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂವಿಧಾನವು ಸರಳವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಂವಿಧಾನದ ಒಳಗಡೆಗೆ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಈ ವಿಚಾರದ ಚರ್ಚೆಯು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಸರಳ ಸಂವಿಧಾನದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಒಳಗಡೆಗೆ ಇರುವ ಕ್ರಿಯೆಯು ಸಮಗ್ರವಾಗಿದ್ದು ನಾಯಕನು ಯಾವುದರ ಅವಲಂಬನೆಯಿಲ್ಲದೆ ವಿಜಯಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕಟಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿನ್ಯಾಸ ಬೇರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯ ವಸ್ತುಗಳು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸರಳವಾದ ಕಥಾವಸ್ತು; ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ ಕಥಾವಸ್ತು; ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮನೋಭಾವದ ಕಥಾವಸ್ತು; ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಕಥಾವಸ್ತು. ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುವ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳು ಕೂಡಾ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ಲೇಟೋನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕೂಡಾ ರಚನೆಯನ್ನು ಸರಳವಾದುದು ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೇಯೇ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಒತ್ತನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.

4. ಭಾಷಾ ವಿಜ್ಞಾನಿ ಸಸ್ಸೂರ್ (1915) ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿತವಾಗಿವೆ. ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಯ ಕುರಿತ ನಿರ್ಧಾರವು ಅಂತರ್ಗತ ನಿಯಮಗಳಿಂದ ರೂಪಿತವಾಗಬೇಕೆಂದು ಸಸ್ಸೂರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಸೂಚಕ ಮತ್ತು ಸೂಚಿತಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಕೇತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೂ ಹೊರ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಭಾಷಿಕ ರಚನೆಯೆನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ.

5. ಸೂಚಕ – ಸೂಚನೆ – ಸೂಚಿತ ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸರಳೀಕರಿಸಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು: ಸೂಚಕ (ಹೇಳುವವನು) – ಸೂಚನೆ (ಹೇಳುವ ವಿಷಯ) – ಸೂಚಿತ (ಯಾರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆಯೋ ಅವನು.) ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ಬದಲಾಯಿಸಬಹುದು. ಬರಹಗಾರ – ಬರಹ – ಓದುಗ, ನಾಟಕಕಾರ – ನಟ – ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಭಾಷಣಕಾರ – ಭಾಷಣ – ಕೇಳುಗ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ.

6. ಆದರೆ ಸೂಚಿತಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಸೂಚಕ – ಸೂಚಿತ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅಭ್ಯಾಸ ಮೀಸಲಾಗಿರಬೇಕು. ಭಾಷೆಯ ಸಾಂಜ್ಞಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಅದರ ಶಾಬ್ದಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುರುವುದರಿಂದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಾಂಶ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಜ್ಞೆಯೆನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಹಾಗೆ ಅದು ಹೇಳುವ ವಿವರದ ವಾಸ್ತವಾಂಶ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. 'ಮರ'ವೆಂದರೆ ಅದು ಸಾಂಕೇತಿಕವೇ ಹೊರತು ಯಥಾವತ್ತಾದ ವಾಸ್ತವದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲ. ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಎಲ್ಲಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಲೋಚನೆಯು ಅಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಗೆ ಅದರದೇ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ನಿಯಮವೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯೆ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸನ ಕೆಲವು ವಾದಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಮೂಲತಃ ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ, ಭೂಗೋಳ, ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ, ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಕೇವಲ ಪಂಡಿತನಲ್ಲ. ಆತನಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಮನೋಭಾವವು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ಆತನು ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿ, ಅದನ್ನು ಕಾಲ ಮತ್ತು ಪ್ರದೇಶಗಳ ಬಂಧನದಿಂದ ಆತ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.

7. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಆತ ನಿರಚನಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರತೀಕಗಳು ಅನ್ವಯಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿವೆಯೆಂಬುದು ಆತನ ವಾದ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಪ್ರತೀಕಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಪರಸ್ಪರ ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಅಮೂರ್ತತೆಯನ್ನು ಭಂಜನಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.

8. ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್‌ನ ಇನ್ನಿತರ ವಾದಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದೆ ನೇರವಾಗಿ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗಿನ ವಾದಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಯ ರಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸದೊಂದಿಗೆ ಗಮನಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು ಇನ್ನಿತರ ಸಂಗತಿಗಳ ಜೊತೆಗಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದ ಜೊತೆಗೆ ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವಂತಿಲ್ಲ; ಅದು ಏನಿದ್ದರೂ ಎರಡನೆಯ ಹಂತ. ಅಂದರೆ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಯ ಆಂತರಿಕ ರಚನಾ ಕ್ರಮವು ಅದರ ಹೊರ ರಚನೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವು ಎರಡು ಬಗೆಯದು: ಕ್ರಿಯಾ ರೂಪಿಯಾದುದು ಒಂದು ಬಗೆಯಾದರೆ, ವಾಕ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು ಎರಡನೆಯ ಬಗೆ. ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಮೂರನೆಯದು; ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಯು ಮಾತಿನ ರೂಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗ ಅದರ ರೂಪವು ಮಿತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧ ಸಹಯೋಗ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಹೊರ ರಚನೆಯ ಸ್ವಾಯತ್ತ ಸ್ವರೂಪವು ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್‌ನ ಮುಖ್ಯ ನಿಲುವಾಗಿದ್ದು ಇದನ್ನು ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಆತ ಅನ್ವಯಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

9. ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಕೂಡಾ ವಿನ್ಯಾಸದ ಬಗೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ನಡೆಸಿ ಅದನ್ನು ಒಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅನುಸಂಧಾನವೆಂದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರ. ಫುಟ್‌ಬಾಲ್ ಆಟದಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಕೊಟ್ಟವರು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಒಳಾಂಗಣಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಂತೆ ರಚನೆ ಕೂಡಾ. ಐತಿಹ್ಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್, ಅದರ ಘಟಕಗಳನ್ನೂ (Mytheme) ಕುರಿತು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ರಚನೆಯನ್ನು ಒಳರಚನೆಯ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ವಿನ್ಯಾಸದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಆಂತರಿಕ ಸಹಯೋಗ ಮತ್ತು ರಚನೆಯ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಆತ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರುವ ನಿಲುವು ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

10. ವಿನ್ಯಾಸದ ವಿವರಣೆಗೆ ಸಹಾಯವಾಗುವ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾರೂಪದ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯರಚನೆಯ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ. ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸಿ ವಿವರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ರಚನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕ್ರಿಯಾಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು ಅದರ ಮುಖಾಂತರವಷ್ಟೇ ಒಂದು ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ವರ್ಗಾಂತರ ಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟದ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ.

11. ಈ ಸ್ಥಾನ ಪಲ್ಲಟದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಮೂರ್ತತೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯು ಭಾಷೆಯ ಧ್ವನಿಮಾ, ಅದರ ಬಳಕೆ ಅದು ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಮನುಷ್ಯನ ಮಿದುಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ತಾನೆ? ಆದರೂ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್‌ನ ಗಮನವಿರುವುದು: ನೇರವಾಗಿ ಅದರ ಆಂತರಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ. ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್‌ನ ವಾದವು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ವಿನ್ಯಾಸದ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಆತ ಈ ರೀತಿಯ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕೇಂದ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಫುಕೋನಿಗೆ ಅನುಮಾನವಿದೆ.

ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ನವೋದಯವೆನ್ನುವುದನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪದವು ರೊಮಾನ್ಸ್ ಎಂಬ ಪದದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ನಾವು ಈಗ ರೊಮಾನ್ಸ್ ಎಂದರೆ ಪ್ರೇಮಿಸು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಎನ್ನವುದು ಪ್ರೇಮವೆಂಬುದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಎನ್ನವುದು ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ. ಅದು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡು ಬಹಳ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಕಂಡಿತ್ತು. ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು–

ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ನಿಲುವನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಆ ಕಾಲದ ಬರಹಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಪಡೆಯುವ ಆನಂದವೇ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಆನಂದ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಮತ್ತು ಅದು ಸಂವಾದಿಯಾದುದು.

ಇಂಗ್ಲೀಶಿನಲ್ಲಿ ನವೋದಯುವೆನ್ನುವುದನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪದವು ರೊಮಾನ್ಸ್ ಎಂಬ ಪದದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ನಾವು ಈಗ ರೊಮಾನ್ಸ್ ಎಂದರೆ ಪ್ರೇಮಿಸು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರೇಮವೆಂಬುದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ. ಅದು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಬಹಳ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಕಂಡಿತ್ತು. ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು–

ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ನಿಲುವನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಆ ಕಾಲದ ಬರಹಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಪಡೆಯುವ ಆನಂದವೇ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಆನಂದ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಮತ್ತು ಅದು ಸಂವಾದಿಯಾದುದು.

ಇಡಿಯ ಸಮಾಜವೇ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅದು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆಮಿಶಗಳನ್ನು ತರುತ್ತಿದೆ. ಜನರು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಓಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮತ್ತು ನೈತಿಕತೆಯ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಲೇಖಕರು ಹೇಳಿದರು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಅನಂತರ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತಿವೆ ಆದುದರಿಂದ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಕಾವ್ಯದ ಹೊಸ ಶಕ್ತಿ. ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ತಂತ್ರ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ವಿಶೇಷವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗಗಳಿಂದ ನಾವು ಹೊಸತಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬೇಕಾದ ಜರೂರು ಇದೆ. ಸ್ವಅನುಭವವೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ರೊಮಾನ್ಸ್ ಎಂಬುದರ ಬದಲಿಗೆ ಆದರ್ಶದ ರೊಮಾನ್ಸ್ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಪಶ್ಚಿಮ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಮೂಲತಃ ಯುದ್ಧ ವಿರೋಧದ ನಿಲುವನ್ನು ತಾಳಿತ್ತು. ತುಂಬಾ ಪೊಲೈಟ್ ಆದ ಜೀವನ ಕ್ರಮವು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಬಿಂಬಿಸಲಾಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ರುಚಿಯು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಲೇಖಕರು ಹೇಳಿದರು. ಆಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅಭಿರುಚಿಗಿಂತ ಹೊಸ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಭಿರುಚಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ರೊಮಾಂಟಿಕರ ಪ್ರಕಾರ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಇದರಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಹೊಸರೀತಿಯ ಸಂಕಥನವಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯರ ನಡೆ ನುಡಿಗೆ ನೈತಿಕತೆಯಿದೆ. ಅದು ಮುಖ್ಯ. ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಪದ್ಯವೇ ಸುಂದರ. ಅದು ಮಾನವೀಯತೆಯ ನಿರೂಪಣೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹೊಸ ದರ್ಶನಗಳಾಗಿವೆ. ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಬರಹಗಾರರು ಕಲ್ಪನೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯೆನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕನಸು. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರೊಮಾಂಟಿಕರು ಬಂಡವಾಳವಾದದ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದರು. ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಯಾಂತ್ರಿಕವಲ್ಲ, ಅದು ಜಡವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಪರ್ಯಾಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ

ನಿರ್ವಚಿಸಿದರು. ಅದು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ವಿವಿಧ ಉದ್ದೇಶಗಳಿದ್ದವು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ತರ್ಕವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕರು ವಿರೋಧಿಸಿದರು. ಅದು ಜಗತ್ತನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ಕಂಡಿತು. ಕಾಲಾತೀತವಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಬಾಹ್ಯದ ನೀತಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಮಾನವೀಯತೆಯ ಕುರಿತು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿಶೇಷ ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಢಿಕರಿಸಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಮಾನವೀಯತೆಯ ನವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಶುರುವಾದುದು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ.ಅದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರು ಹೇಳಿದರು.ಆನಂದ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಜೀವನವೆನ್ನುವುದು ಇರುವುದೇ ಸವಿಯಲು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಮೂಲತಃ ಅದು ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮುಗಿದಿರಲಿಲ್ಲ.ಅದು ಅದರ ಗಡಿಯನ್ನು ದಾಟಿತು ಕೂಡಾ.ಜಾನ್ಸನ್ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ–"ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದೆಂದರೆ ಅದು ಹಾಗೇ ಬಣ್ಣಿಸುವುದಲ್ಲ. ಕಾಡನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದೆಂದರೆ ಬರೀ ಹಸಿರನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ.ಅದು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೂಲ ನೆನಪನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರಬೇಕು. ಕವಿಗೆ ಕಾಲ ದೇಶಗಳ ಹಂಗು ಇರಬಾರದು.ಯುಗದ ನಿಯಮವನ್ನು ಅವನು ಮುರಿಯುವುದು ಕೂಡಾ ಅವಶ್ಯಕ" ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರಿಗೆ ಇದ್ದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ ಇರುವುದನ್ನು ದಾಟಿ ಬರಹಗಳನ್ನು ಕಾಲಾತೀತ ಹಂತಕ್ಕೆ ತಂದು ಅವುಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು.ಕೆಲವು ಲೇಖಕರು ಆಗ "ಕರೆಕ್ಟ್ನೆಸ್" ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು.ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದು ಸರಿ ಯಾವುದು ತಪ್ಪು ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಮುಖ್ಯವೇ ಆಗಿತ್ತು.ಯಾವುದು ಕರೆಕ್ಟ್ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಕರೆಕ್ಟ್ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ನಾವು ಜಾನ್ಸನ್ ಹೇಳಿದ್ದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವನು ಮೂಲತಃ ನವ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗೆ (ನಿಯೋ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಪರಂಪರೆಗೆ) ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟವನು. ಕಾಲವನ್ನು ಅವನು ನಿರಾಕರಿಸಲೇ ಬೇಕಿತ್ತು. ಅವನು ತನ್ನ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ನೈತಿಕವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಪರಿಶೋಧಿಸುವುದು ಅವನ ಕಾಲದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ. ಫಿಲಿಪ್ ಸಿಡ್ನಿಯು 'ಅಪಾಲಜಿ ಫಾರ್ ಪೋಯೆಟ್ರಿ'ಯನ್ನು ಬರೆದುದಕ್ಕೂ ಇವನು ಬರೆದುದಕ್ಕೂ ಅನೇಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸಿಡ್ನಿಯು ಬರೆದುದು ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಗೆ ಬಂದವನು.ಅವನ ನಿಲುವುಗಳು ಮತ್ತೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನದು ಉದಾತ್ತವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ಆದರೆ ಜಾನ್ಸನ್ ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಂತೆ ಆಗಿದೆ. ಸಿಡ್ನಿಯ ಎದುರು ಇದ್ದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತೆ ಮುಂದೆ ಏನಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಬಂದ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದವರು ಬಂದಾಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಬದಲಾಯಿತು. 1660–1798ರ ಕಾಲವು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದು. ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವದ ಪುನರ್ ಜನ್ಮ, ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್ ಬಂದಿರುವುದು, ನ್ಯೂಟನ್ ಥಿಯರಿಯು ಬಂದಿರುವುದು, (1642–1727) ಅಂತರ್ ಯುದ್ಧದ ಪರಿಣಾಮಗಳು, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳು– ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಆಗ ಪ್ರಾಚೀನ ಗದ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನ, ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆನಪುಗಳ ಅಗತ್ಯವೂ ಅವರಿಗಿತ್ತು. ಆಗಿನ ಹುಡುಕಾಟ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಹುಡುಕಾಟವೇ ಆಗಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ತುರ್ತು. ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪವು ಪ್ರಕಟವಾದುದು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ.ಅಲ್ಲಿ ಅದು ಟ್ರೆಡಿಶನ್ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ನವಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗೆ, ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಂಗೆ, ನವ್ಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಒಂದು ಅಂತರ್ರ್ತಂತು ಇದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಸಿಡ್ನಿಯಲ್ಲಿ ಅಪಾಲಜಿಯ ಮಾತು ಯಾಕೆ ಬರುತ್ತದೆ? ಜಾನ್ಸನ್ ಸತ್ಯವನ್ನು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ? ಎಲಿಯಟ್ ಯಾವ ಟ್ರೆಡಿಶನ್ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ? ಇದು ವಸಾಹತು ಕಾಲದ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಹಾಗೂ ಅದರ ಅನಂತರದವರು ಕೇಳದಿರುವುದಕ್ಕೂ ನಾವೀಗ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕು. ಮತ್ತೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯುವೆಲ್ ಜಾನ್ಸನ್ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಗಣನೆಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನವ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಕೊನೆಯವನು ಜಾನ್ಸನ್. ಅವನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಬಹುದು. ನೀತಿಯು ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುವಾಗ ನವ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ನಿಲುವುಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದವು. ನಿಸರ್ಗದ ಅನುಕರಣೆಯು ಅವನಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾದುದು. ಅನುಕರಣೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಯಥಾವತ್ತಾದುದಲ್ಲ. ಕವನವೆಂದರೆ ಅದು ಸ್ವಂತದ ನೇರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಅಲ್ಲ.ಅವನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವದ ಮರು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ.ಸತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆಗಿನ ನಿಯೋ ಕ್ಲಾಸಿಸಂನ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬೇಕು–

ಕವಿಯೂ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಮೌಲ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯ.ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಕೂಡಾ.

ಇಲ್ಲಿಯೇ ಶೆಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆಯ ಕುರಿತು ಹೇಳಬೇಕು.ಅವನು ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿ (1821) ಹೇಳಿದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹ.ಅವನು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಯಾಕೆ ಸಮರ್ಥಿಸಿದ? ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಏನಿತ್ತು ? ಇದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕು. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನವು ಬದಲಾಗಿತ್ತು. ಕಾವ್ಯದ ಪಾತ್ರವು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಏನಾಗಿದೆಯೆಂದು ಅವನು ಕೇಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು.ಕಾವ್ಯದ ಕೆಲಸವು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಏನೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ದರ್ಶನವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಿಂದ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪ್ ಬದಲಾಗಿತ್ತು. ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿದ್ದವು.ಕಾವ್ಯದ ನಿಜವಾದ ಕೆಲಸವು ಏನಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಸಮಾಜವಿತ್ತು. ಆದರ್ಶಗಳು ಮಣ್ಣು ಪಾಲಾಗುತ್ತಿವೆಯೆಂಬ ಭಾವನೆಗಳು ಬರತೊಡಗಿದ್ದವು. ಜೀವನಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ದರ್ಶನವಿಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ಗತಿಯೇನು ಎಂಬ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿತ್ತು. ಡಿಫೆನ್ಸ್ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ ಅಂದರೆ ಏನು ಅಂತ ಅವನಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದರೆ ಅವನ ಉತ್ತರ ಸ್ಪಷ್ಟ–ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುವುದೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ .ಇದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲ.ಅವನು ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಶೆಲ್ಲಿಯು ಭಾವ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಡಿದ.ಅವನು ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಹೀಗೆ ಮಾಡಬೇಕಿತ್ತು.ಮತ್ತು ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಭಾವವನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮೊದಲು ವಿವೇಚಿಸಿದ. "ಡಿಫೆನ್ಸ್ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ರ" ಎನ್ನುವುದೇ ಅವನ ನಿಜವಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ.ಆಲೋಚನೆ ಭಾವ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದು ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ. ಆಲೋಚನೆ, ಭಾವ ಬುದ್ಧಿಗಳ ಸಮನ್ವಯವೇ ನಿಜವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯೆನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ.ಕಾವ್ಯವು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಇಲ್ಲ.ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರ ನಂಬಿಕೆಯೂ ಹೌದು.

ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳನ್ನು ಅವನು ಹೊಂದಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಆನಂದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಭಾವ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಏನು? ಅವನು ಕೊಟ್ಟ ಉದಾಹರಣೆ ತಂತಿಯ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದೆ–ತಂತಿಯ ವಾದ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಕೊಂಚ ಮುಟ್ಟಿದರೂ ಸಾಕು ಅದು ನಾದವನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ನಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳು ಅಂತಸ್ಥವಾಗಿರುತ್ತದೆ.ಅದಕ್ಕೆ ಸಣ್ಣನೆಯ ಮಿಡಿತವುಂಟಾದರೂ ತನ್ನ ಇರುವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಜೀವಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭಾವಗಳಿವೆ.ಅದು ಕೊಂಚ ಸ್ಪರ್ಶವಾದರೆ ಸಾಕು – ತರಂಗಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯವೂ ಅಷ್ಟೆ–ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾಯುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯವು ಸಣ್ಣ ಮಿಡಿತಕ್ಕೆ ಕಾಯುತ್ತವೆ. ಮೂಲತಃ ಆನಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ಭಾಷೆ, ಚಿತ್ರ, ಸಂಗೀತ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದಲ್ಲಾ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಯುಕ್ತವಾದುದೇ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿದೆ.ಬೀಜದೊಳಗಣ ಸಸಿಯಂತೆ ಭಾವ ಮತ್ತುಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಬೀಜದಲ್ಲಿ ಸಸಿಯು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಮೊಳಕೆಯಾದ ಮೇಲೆಯೇ ಸಸಿಯು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ–ಹಾಗೆಯೇ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಯಾಗುವ ಮೊದಲು ನಾವು ನಮ್ಮ ಭಾವಗಳು ಹೀಗೆದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾರೆವು. ಭಾವ ಅಮೂರ್ತ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮೂರ್ತ. ಇದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಸತ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ, ಆನಂದ ಇವುಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ನಾವು ನಮ್ಮ ನಿಲುವು ಹೀಗೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಶೆಲ್ಲಿಯು ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅನುಕರಣೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಛಂದೋವಿಲಾಸವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಭಾವಗಳು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಏನಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ ಲಯವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಛಂದಸ್ಸು ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲತಃ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದು ಶೆಲ್ಲಿಯ ನಿಲುವು. ಅದು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಆಸ್ವಾದಿಸಿದ್ದರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ರಸಾನುಭವನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಆಸ್ವಾದನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ವಾಸ್ತವವಾದ ಅದರ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅನುಕರಣೆಯು ನೇರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶೆಲ್ಲಿಯು ಹೇಳುವುದು ಬೇರೆ–ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ತಾರತಮ್ಯಗಳೂ ಮುಖ್ಯ. ಸುಮ್ಮನೆ

ಅನುಕರಿಸುವುದಲ್ಲ. ಶೆಲ್ಲಿಯು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ-ಯಾರಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ಇದೆಯೋ ಅವರನ್ನು ನಾವು ಕವಿಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಕವಿಗಳ ಶಕ್ತಿಯು ಭಿನ್ನ.ವಾಸ್ತವವಾದ ಅನುಕರಣೆಗೂ ರೂಪಕಾತ್ಮಕ ಅನುಕರಣೆಗೂ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ.ಅದನ್ನು ಶೆಲ್ಲಿಯು ಹೇಳಿದ.ಶೆಲ್ಲಿಯು ಕಾವ್ಯದ ಪರವಾಗಿರುವ ವಕೀಲ.

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲೇ ಬೇಕಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ಕವಿಗಳ ಶಕ್ತಿಯು ಉಳಿದವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದು ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದ. "ಅಸಂಘಟಿತವಾದ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡು ಕವಿಯು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದ. ಕವಿಗೆ ಹೊರಜಗತ್ತನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಸಾಮಾರ್ಥ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸತ್ಯವನ್ನು ಕವಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ. ಸತ್ಯದ ನವ ದರ್ಶನವೆನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನೆಲೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ, ಆನಂದ ಮುಂತಾದವುಗಳು ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪರಿಭಾಷೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಸತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಸಂವಾದಿ.ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಉನ್ನತವಾದುದು ಎನ್ನುವುದು ಅಲ್ಲಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಪದಗಳೇ. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಶೆಲ್ಲಿಯು ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಶೆಲ್ಲಿಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ ಮರು ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಅಗತ್ಯ.-

ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು? ಅನುಕರಣೆಗೂ ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆ? ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆ? ಸತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಮೂರ್ತವೇ? ಅಥವಾ ಅಮೂರ್ತವೇ? ವಸ್ತು ಎಂದರೆ ಏನು? ಅದು ಸತ್ಯವೇ ಅಥವಾ ಅದರಾಚೆಗೂ ಸತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಇದೆಯೇ? ವಿಷಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆ? ಸ್ಥಳಿಯತೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆ, ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ನಿಜ, ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಬುದ್ಧಿ, ಭಾವ-ಬುದ್ಧಿ, ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕಲೆ-ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಚರ್ಚೆಗಳು ಅಲ್ಲಿ ನಡೆದವು. ಈ ನಿಲುವಿನ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪವೇ ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆ. ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ರೂಪವಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಾಣಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಂದು ನಿಗದಿತ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರು ಹೃದಯದ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿದರು. ಈ ಮಾತು ಕನ್ನಡದ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಋತ ಮತ್ತು ಸತ್ಯ, ಸತ್ಯದ ದರ್ಶನ, ಕಾವ್ಯದ ಯೋಗ, ಹೃದಯ ಶಿವ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಹೀಗೆಯೇ ಆಗಿದೆಯೆನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಶೆಲ್ಲಿಯೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಮತ ಮತ್ತು ಧರ್ಮವು ಕಲುಷಿತವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಆನಂದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿವೆ. ಮೂಲತಃ ಮತ ಧರ್ಮಗಳು

ಕಲುಷಿತವಲ್ಲ. ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುವುದೂ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯಾನಿಟಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮನಗಾಣಬೇಕು. ಅವನು ಆಗ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದ–ಕವಿಗಳು ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಶಾಸನ ಕರ್ತರು.

ಈ ಮಾತು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಸತ್ಯದ ಹುಡುಕಾಟವೇ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದೇ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ.ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯವು ಛಂದೋಬದ್ಧವಾದ ನಿರೂಪಣೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಛಂದೋಬದ್ಧವಾದಾ ನಿರೂಪಣೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಲದು ಅದು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಶಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು. ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅನಂತತೆಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಾಳ. ಛಂದೋಬದ್ಧವಾದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಛಂದೋಬದ್ಧವಲ್ಲದ ಭಾಷೆ ಎಂಬುದು ಭಿನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದೆಯೆನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು.ಲಯ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರವು ಕಾವ್ಯದ ಭಿನ್ನತೆಗೆ ಕಾರಣ. ನಾದ ಮತ್ತು ಭಾವ ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು. ನಾದ ಮತ್ತು ಭಾವ ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯ. ನಾದ ಕಾವ್ಯದ ಘನತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಛಂದೋಗತಿ ಕಾವ್ಯದ ಘನತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಅವನು ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದು ಹೀಗೆ–

ಒಬ್ಬ ಮಹಾಕವಿಯು ವಸ್ತು ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ.ಮಾನವ ಸಮಾಜ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಗಳು ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದು. ಒಬ್ಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗೆ ಇರುವ ದಿವ್ಯ ಜ್ಞಾನದಂತೆ ಕವಿಗೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ದಿವ್ಯಜ್ಞಾನವಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಭಾಗವು ಚೆನ್ನಾಗಿದೆಯೆಂದಾದರೆ ಇಡಿಯ ಕಾವ್ಯವೇ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಕವಿಯು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯಧೀಶನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ನೇರವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನೀತಿಯೇ ಪರಮ ಉದ್ಧೇಶವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವು ಕಾಲಾತೀತ ಮತ್ತು ದೇಶಾತೀತ. ಜೀವನದ ಉದಾತ್ತತೆಯೇ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಶೆಲ್ಲಿಯು ಹೇಳುವುದು ನೈತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು. ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವಿರುವುದು ಅನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಕವಿಯು ಮೂಲತಃ ಛಂದಸ್ಸು, ಲಯ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ. ನೀತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವೂ ಅಲ್ಲ.ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾತ್ತವೆಂಬ ಗುಣವಿದೆ. ಕಾವ್ಯವೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ದರ್ಶನವೇ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಉಪಯುಕ್ತ ಯಾವುದು ಅನುಪಯುಕ್ತವೆಂಬುದರ ಅರಿವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಕಾವ್ಯವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು.ಕಾವ್ಯ ಕೇಡನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಶೆಲ್ಲಿಯ ನಿಲುವು. ಕಾವ್ಯ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನೀಡುವುದು ನಾವು ಅಷ್ಟು ಬೇಗ ವಿವರಿಸಲಾಗದ ಆನಂದವನ್ನು.ಅದು ಅತ್ಯಂತ ರಮ್ಯವಾದುದು. ಉದಾತ್ತವಾದ

ಭಾವನೆಯು ಇದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿತೆಯಾಗುತ್ತದೆ.ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ನಾವು ಚರ್ಚೆಯ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವ ಮಾತುಕತೆಗಳು ಅಲ್ಲ. ಇದು ಶೆಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಿಲುವು.

ಈತನ ಪ್ರಮುಖ ನಿಲುವುಗಳು "ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್"ನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಅವನ ಪ್ರಮುಖ ನಿಲುವು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಶಬ್ದದ ರೀತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಅವನು 'ಲಿರಿಕಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್'ನಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಶಬ್ದ ರೀತಿ ಅದರ ಮುಖಾಂತರ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಾವ್ಯ ನೀಡುವ ಸಂತೋಷದ ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಭಾಷೆಯ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಶಬ್ದದ ರೀತಿಯ ಕುರಿತು ವಿಶೇಷ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವಸ್ತುಗಳು ಕಾವ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಗುರಿಯಾದಾಗ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವ ನೀಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಲ್ಪನೆಯ ರೀತಿಯನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮನಗಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಕಾವ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ.ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ ಪಂಥದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂ ಭಾಷೆಯ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಏನು ಹೇಳಿದೆಯೋ ಅದುವೇ ಅವನ "ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್" ಎಂದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ.ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಭಾಷೆಯು ಭಾವದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನುಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಭಾವದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಿಂದಾಗಿ ಜೀವಸತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅವನ ನಿಲುವು.ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಯ ಅನಗತ್ಯ ಆಡಂಬರಗಳು ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲ.ಅಂದರೆ ಅವನು ಹೇಳುವುದು ನಾವು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ.ಅನಗತ್ಯವಾದ ಭಾಷಿಕ ಆಡಂಬರದಿಂದಾಗಿ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಾಧಿಸಿದಂತೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.ಅದು ನಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯೂ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ.ಬರಿಯ ಕಪೋಲಕಲ್ಪಿತವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಯಶಸ್ಸು ದೊರೆಯಲಾರದು. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ಕಾವ್ಯ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಬರಿಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗದು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು.ಈ ಮಾತು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ರೊಮಾಂಟಿಕರ ನಿಲುವೂ ಆಗಿತ್ತು.ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿಯು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.ಇದರ ನೆರಳು ನಮ್ಮ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೂ ಬಿದ್ದಿದೆ.ಕಾವ್ಯದ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಎಲ್ಲಾ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥದವರಂತೆ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥಕೊಟ್ಟಿದೆ.ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಪೂರ್ವಕವಾದುದಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯವು ಸಹಜ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು.ವರ್ಣನೆಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿರುತ್ತವೆಯೋ ಅಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತವೆ.ಹಾಗೂ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಧ್ಯಾನಿತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ನಿತ್ಯವೂ ಸಂಭವಿಸುವ ವಸ್ತುವೊಂದು ಕಾವ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದಾಗ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿ ಭಾವದ ಸಂತೋಷವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ.ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು

ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. "ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾವ" ಮತ್ತು "ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ" ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಂನ ಪ್ರಮುಖ ತತ್ವವಾಗಿದೆ.ಒಂದೇ ವಸ್ತು ವಿವಿಧ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ವಸ್ತುವಿನ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ.ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.ಅದರಿಂದಲೆ ಅದು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗುತ್ತದೆ.ಕಾವ್ಯ ಬುದ್ಧಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪವಲ್ಲ ಅದರ ಬದಲು ಅದು ಭಾಷೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.ಮನಸ್ಸಿನ ಉನ್ಮತ್ತತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಕವಿತೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಭಾವಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಕವಿತೆಗಳು ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.ಅತಿರೇಕ ಮತ್ತು ಅತಿರಂಜನೆ ನಮ್ಮನ್ನು ನೀತಿ ಭ್ರಷ್ಟನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದೆಂದು ಆತನು ಹೇಳಿರುವುದು ಅವನ ನೈತಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.ಭಾವದ ತುಮುಲತೆಯೂ ಅಲಂಕಾರಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲ.ಕವಿತೆ ಶೈಲಿ ಬೇರೆ ಗದ್ಯದ ಶೈಲಿ ಬೇರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ ಎನ್ನವುದು ಅವನ ನಿಲುವು.ಎಲ್ಲಾ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥದವರಂತೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ನಿಲುವು.ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆ ಗದ್ಯದ ರಚನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಎಂದು ಹೇಳುವ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಗದ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು.ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಯ ವಿಶೇಷತೆ ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಕವಿಯ ಶ್ರದ್ಧೆಯು ಕೂಡ ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬರುವ ಪುನರೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷತೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ.ಆದಿಪ್ರಾಸ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸ ರಾಚನಿಕ ಏಕತೆ ಕಾವ್ಯದ ಘನತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವುದರೊಂದಿಗೆ ಅದು ತನ್ನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.ಇದು ವರ್ಡ್ಸವರ್ತನ ನಿಲುವು.

ಕವಿಯೂ ಕೂಡ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದರಿಂದ ಅವನ ಹೃದಯ ವೈಶಾಲ್ಯತೆ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಎನ್ನುವುದು ವರ್ಡ್ಸವರ್ತನ ನಿಲುವು ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕವಿಯ ವಿಶೇಷ ಅನುಭವ ಅವನ ಭಾವ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವ ಕಾವ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಕವಿಯ ಸಹಜ ಶಕ್ತಿ ಎಂದು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯದ ಉಕ್ತಿಗೂ, ದೈನಂದಿನ ವ್ಯವಹಾರದ ಮಾತಿಗೂ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಉಕ್ತಿಯು ಸಶಕ್ತವಾದುದು,ಕವಿಯು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಶಬ್ದ ಚಮತ್ಕಾರಯುತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗ ಕವಿತೆಯ ಮಾತು ಜಡವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಕಲೆಯ ಅವನತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಕವಿ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕೂ ಚರಿತ್ರಕಾರನೋ ವಿಜ್ಞಾನಿಯೋ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ. ಚರಿತ್ರಾಕಾರ ಸಮಕಾಲೀನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರಿಯ ಘಟಕಗಳಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕವಿಯು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ನೋಡಿ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅವನು ಕವಿಗೆ ಕಟ್ಟಲೆಗಳ ಹಂಗಿಲ್ಲ. ಕವಿತೆ ಬರಿಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ.ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತವಾದುದ್ದಲ್ಲ (ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಅವನು ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಜ್ಞಾನ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಗಮನಿಸಬೇಕು.)

ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಾಜ ಪರವಾಗಿಯು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಾವ ಪರವಾಗಿಯೂ ಇದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥಗಳು ವಿಜ್ಞಾನ ಆಧುನಿಕತೆ ಜ್ಞಾನ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಂಡೇ ಬೇರೆ ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟಿದೆ. ಕವಿತೆ ಎನ್ನುವುದು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಕ್ರಮ ಎನ್ನುವುದರ ಕುರಿತು ಅವನಿಗೆ ಸಹಮತವಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಸಫಲತೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಎನ್ನವುದು ಅವನ ನಿಲುವು.ತುಂಬಾ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯವೊಂದು ಕಾಲಾತೀತ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಾತೀತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹುತೇಕ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರ ನಿಲುವು ಹೌದು. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಹೊದಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಂವೇದನೆಯು ಕೊಡುವ ಆನಂದ ಭಾವದ ಸ್ಮರಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ರಸಭಾವ ಎನ್ನುವುದು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತನ "ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್"ನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ.

ಭಾವದ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಡೆ ನುಡಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

1. ಭಾಷೆಯ ಸಂವೇದನೆ
2. ಅಲಂಕಾರ
3. ಅನುಭವ
4. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ
5. ಕಾವ್ಯದ ರಾಚನಿಕ ಏಕತೆ
6. ಅನುಭವ ಭಾವವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ'
7. ವಸ್ತು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಮಾನವೀಯತೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ

ಈ ಮೇಲಿನ ಅಂಶಗಳು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ.

ಅವನ ಪ್ರಮುಖ ನಿಲುವುಗಳು "ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್"ನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಅವನ ಪ್ರಮುಖ ನಿಲುವು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಶಬ್ದದ ರೀತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಅವನು 'ಲಿರಿಕಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್'ನಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಶಬ್ದ ರೀತಿ ಅದರ ಮುಖಾಂತರ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಾವ್ಯ ನೀಡುವ ಸಂತೋಷದ ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಭಾಷೆಯ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಶಬ್ದದ ರೀತಿಯ ಕುರಿತು ವಿಶೇಷ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವಸ್ತುಗಳು ಕಾವ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಗುರಿಯಾದಾಗ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವ ನೀಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅವನ ನಿಲುವು.

ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಲ್ಪನೆಯ ರೀತಿಯನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮನಗಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಕಾವ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ.

ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಭಾವದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಅವನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಜೀವಸತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅವನ ನಿಲುವು.ಇಲ್ಲಿ ಭಾವದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಗಮನಾರ್ಹ.ಹಾಗೆಯೇ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಯ ಅನಗತ್ಯ ಆಡಂಬರಗಳು ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲ.ಅಂದರೆ ಭಾವ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಸಹಯೋಗವೇ ಮುಖ್ಯ.ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ.ಬರಿಯ ಕಪೋಲಕಲ್ಪಿತವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಯಶಸ್ಸು ದೊರೆಯಬಾರದು. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವಿದೆ.ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ಕಾವ್ಯ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಬರಿಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗದು.ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅವನು ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕಾವ್ಯ ಎಲ್ಲಾ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥದವರಂತೆ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನಲ್ಲು ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥಕೊಟ್ಟಿದೆ.ಇದುವೇ ರೊಮಾಂಟಿಕರ ಮಿತಿಗೂ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಪೂರ್ವಕವಾದುದಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯವು ಸಹಜ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು.ವರ್ಣನೆಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿರುತ್ತವೆಯೋ ಅಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತವೆ.ಇಲ್ಲಿ ರೊಮಾಂಟಿಕರು ತಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ನಿಲುವಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವು ಬರುತ್ತದೆ.ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ.ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಧ್ಯಾನಿತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ನಿತ್ಯವೂ ಸಂಭವಿಸುವ ವಸ್ತುವೊಂದು ಕಾವ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದಾಗ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿ ಭಾವದ ಸಂತೋಷವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ.ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾವ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಂನ ಪ್ರಮುಖ ತತ್ವವಾಗಿದೆ.ಭಾವ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂಯೋಜನೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದೇ ವಸ್ತು ವಿವಿಧ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ವಸ್ತುವಿನ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ.ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾವ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅದರಿಂದಲೆ ಅದು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಬುದ್ಧಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪವಲ್ಲ ಅದರ ಬದಲು ಅದು ಭಾಷೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.ಮನಸ್ಸಿನ ಉನ್ಮತ್ತತೆಯನ್ನು(ಭಾವದ ತಲ್ಲೀನತೆ) ಸೂಚಿಸುವ ಕವಿತೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಭಾವಗಳ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಕವಿತೆಗಳು ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.ಅತಿರೇಕ ಮತ್ತು ಅತಿರಂಜನೆ ನಮ್ಮಗಳ ನೀತಿ ಭ್ರಷ್ಟನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದೆಂದು ಆತನು ಹೇಳಿರುವುದು ಅವನ ನೈತಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.ಭಾವದ ತುಮುಲತೆಯೂ ಅಲಂಕಾರಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲ. ಅತ್ಯುತ್ತಮ

ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲಾ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥದವರ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ದಿಕ್‌ಪಲ್ಲಟ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆ ಗದ್ಯದ ರಚನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಎಂದು ಹೇಳುವ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಗದ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಯ ವಿಶೇಷತೆ ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಕವಿಯ ಶ್ರದ್ಧೆಯು ಕೂಡ ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬರುವ ಪುನರೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷತೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಆದಿಪ್ರಾಸ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸ ರಾಚನಿಕ ಏಕತೆ ಕಾವ್ಯದ ಘನತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಇಡಿಯ ಸಮಾಜವೇ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅದು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆಮಿಶಗಳನ್ನು ತರುತ್ತಿದೆ. ಜನರು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಓಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮತ್ತು ನೈತಿಕತೆಯ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಲೇಖಕರು ಹೇಳಿದರು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಅನಂತರ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತಿವೆ ಆದುದರಿಂದ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಕಾವ್ಯದ ಹೊಸ ಶಕ್ತಿ. ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ತಂತ್ರ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ವಿಶೇಷವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗಗಳಿಂದ ನಾವು ಹೊಸತಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬೇಕಾದ ಜರೂರು ಇದೆ. ಸ್ವಅನುಭವವೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ರೊಮಾನ್ಸ್ ಎಂಬುದರ ಬದಲಿಗೆ ಆದರ್ಶದ ರೊಮಾನ್ಸ್ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಪಶ್ಚಿಮ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಮೂಲತಃ ಯುದ್ಧ ವಿರೋಧದ ನಿಲುವನ್ನು ತಾಳಿತ್ತು. ತುಂಬಾ ಪೊಲೈಟ್ ಆದ ಜೀವನ ಕ್ರಮವು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಬಿಂಬಿಸಲಾಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ರುಚಿಯು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಲೇಖಕರು ಹೇಳಿದರು. ಆಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅಭಿರುಚಿಗಿಂತ ಹೊಸ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಭಿರುಚಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರ ಪ್ರಕಾರ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಇದರಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಹೊಸರೀತಿಯ ಸಂಕಥನವಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯರ ನಡೆ ನುಡಿಗೆ ನೈತಿಕತೆಯಿದೆ. ಅದು ಮುಖ್ಯ. ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಪದ್ಯವೇ ಸುಂದರ. ಅದು ಮಾನವೀಯತೆಯ ನಿರೂಪಣೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹೊಸ ದರ್ಶನಗಳಾಗಿವೆ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಬರಹಗಾರರು ಕಲ್ಪನೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯೆನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕನಸು. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರು ಬಂಡವಾಳವಾದದ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದರು. ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಯಾಂತ್ರಿಕವಲ್ಲ, ಅದು ಜಡವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಪರ್ಯಾಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ರೊಮಾಂಟಿಕರು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ ನಿರ್ವಚಿಸಿದರು. ಅದು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ವಿವಿಧ ಉದ್ದೇಶಗಳಿದ್ದವು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ತರ್ಕವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರು ವಿರೋಧಿಸಿದರು. ಅದು ಜಗತ್ತನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ಕಂಡಿತು. ಕಾಲಾತೀತವಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು,

ಬಾಹ್ಯದ ನೀತಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಮಾನವೀಯತೆಯ ಕುರಿತು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿಶೇಷ ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಮಾನವೀಯತೆಯ ನವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಶುರುವಾದುದು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರು ಹೇಳಿದರು. ಆನಂದ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಜೀವನವೆನ್ನವುದು ಇರುವುದೇ ಸವಿಯಲು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಮೂಲತಃ ಅದು ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮುಗಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಅದರ ಗಡಿಯನ್ನು ದಾಟಿತು ಕೂಡಾ.ಜಾನ್ಸನ್ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ– "ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದೆಂದರೆ ಅದು ಹಾಗೇ ಬಣ್ಣಿಸುವುದಲ್ಲ. ಕಾಡನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದೆಂದರೆ ಬರೀ ಹಸಿರನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೂಲ ನೆನಪನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರಬೇಕು. ಕವಿಗೆ ಕಾಲ ದೇಶಗಳ ಹಂಗು ಇರಬಾರದು.ಯುಗದ ನಿಯಮವನ್ನು ಅವನು ಮುರಿಯುವುದು ಕೂಡಾ ಅವಶ್ಯಕ" ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರಿಗೆ ಇದ್ದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ ಇರುವುದನ್ನು ದಾಟಿ ಬರಹಗಳನ್ನು ಕಾಲಾತೀತ ಹಂತಕ್ಕೆ ತಂದು ಅವುಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು. ಕೆಲವು ಲೇಖಕರು ಆಗ "ಕರೆಕ್ಟ್ನೆಸ್" ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು.ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದು ಸರಿ ಯಾವುದು ತಪ್ಪು ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಮುಖ್ಯವೇ ಆಗಿತ್ತು.ಯಾವುದು ಕರೆಕ್ಟ್ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಕರೆಕ್ಟ್ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ನಾವು ಜಾನ್ಸನ್ ಹೇಳಿದ್ದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವನು ಮೂಲತಃ ನವ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗೆ (ನಿಯೋ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಪರಂಪರೆಗೆ) ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟವನು. ಕಾಲವನ್ನು ಅವನು ನಿರಾಕರಿಸಲೇ ಬೇಕಿತ್ತು. ಅವನು ತನ್ನ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ನೈತಿಕವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಪರಿಶೋಧಿಸುವುದು ಅವನ ಕಾಲದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ. ಫಿಲಿಪ್ ಸಿಡ್ನಿಯು 'ಅಪಾಲಜಿ ಫಾರ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ'ಯನ್ನು ಬರೆದುದಕ್ಕೂ ಇವನು ಬರೆದುದಕ್ಕೂ ಅನೇಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸಿಡ್ನಿಯು ಬರೆದುದು ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಗೆ ಬಂದವನು. ಅವನ ನಿಲುವುಗಳು ಮತ್ತೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನದು ಉದಾತ್ತವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ಆದರೆ ಜಾನ್ಸನ್ ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಂತೆ ಆಗಿದೆ. ಸಿಡ್ನಿಯ ಎದುರು ಇದ್ದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತೆ ಮುಂದೆ ಏನಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಬಂದ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದವರು ಬಂದಾಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಬದಲಾಯಿತು. 1660–1798ರ ಕಾಲವು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದು. ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವದ ಪುನರ್ ಜನ್ಮ, ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್ ಬಂದಿರುವುದು, ನ್ಯೂಟನ್ ಥಿಯರಿಯು ಬಂದಿರುವುದು, (1642–1727) ಅಂತರ್ ಯುದ್ಧದ ಪರಿಣಾಮಗಳು,ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳು– ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಆಗ ಪ್ರಾಚೀನ ಗದ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನ, ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆನಪುಗಳ ಅಗತ್ಯವೂ ಅವರಿಗಿತ್ತು. ಆಗಿನ ಹುಡುಕಾಟ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಹುಡುಕಾಟವೇ ಆಗಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ತುರ್ತು. ಇದರ

ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪವು ಪ್ರಕಟವಾದುದು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲಿ ಅದು ಟ್ರೆಡಿಶನ್ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ನವಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗೆ, ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಂಗೆ, ನವ್ಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಒಂದು ಅಂತರ್ತಂತು ಇದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಸಿಡ್ನಿಯಲ್ಲಿ ಅಪಾಲಜಿಯ ಮಾತು ಯಾಕೆ ಬರುತ್ತದೆ? ಜಾನ್ಸನ್ ಸತ್ಯವನ್ನು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ? ಎಲಿಯಟ್ ಯಾವ ಟ್ರೆಡಿಶನ್ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ? ಇದು ವಸಾಹತು ಕಾಲದ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಹಾಗೂ ಅದರ ಅನಂತರದವರು ಕೇಳದಿರುವುದಕ್ಕೂ ನಾವೀಗ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕು. ಮತ್ತೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯುವೆಲ್ ಜಾನ್ಸನ್ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಗಣನೆಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನವ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಕೊನೆಯವನು ಜಾನ್ಸನ್. ಅವನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಬಹುದು. ನೀತಿಯು ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುವಾಗ ನವ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ನಿಲುವುಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದವು. ನಿಸರ್ಗದ ಅನುಕರಣೆಯು ಅವನಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾದುದು. ಅನುಕರಣೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಯಥಾವತ್ತಾದುದಲ್ಲ. ಕವನವೆಂದರೆ ಅದು ಸ್ವಂತದ ನೇರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅವನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವದ ಮರು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಸತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆಗಿನ ನಿಯೋ ಕ್ಲಾಸಿಸಂನ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬೇಕು–

ಕವಿಯೂ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಮೌಲ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯ.ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಕೂಡಾ.

ಇಲ್ಲಿಯೇ ಶೆಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆಯ ಕುರಿತು ಹೇಳಬೇಕು.ಅವನು ಕಾವ್ಯ ಸಮರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿ (1821) ಹೇಳಿದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹ.ಅವನು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಯಾಕೆ ಸಮರ್ಥಿಸಿದ? ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಏನಿತ್ತು ?ಇದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕು. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನವು ಬದಲಾಗಿತ್ತು. ಕಾವ್ಯದ ಪಾತ್ರವು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಏನಾಗಿದೆಯೆಂದು ಅವನು ಕೇಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು.ಕಾವ್ಯದ ಕೆಲಸವು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಏನೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ದರ್ಶನವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಿಂದ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪ್ ಬದಲಾಗಿತ್ತು. ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿದ್ದವು.ಕಾವ್ಯದ ನಿಜವಾದ ಕೆಲಸವು ಏನಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಸಮಾಜವಿತ್ತು. ಆದರ್ಶಗಳು ಮಣ್ಣು ಪಾಲಾಗುತ್ತಿವೆಯೆಂಬ ಭಾವನೆಗಳು ಬರತೊಡಗಿದ್ದವು. ಜೀವನಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ದರ್ಶನವಿಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ಗತಿಯೇನು ಎಂಬ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿತ್ತು. ಡಿಫೆನ್ಸ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ ಅಂದರೆ ಏನು ಅಂತ ಅವನಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದರೆ ಅವನ ಉತ್ತರ ಸ್ಪಷ್ಟ–ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುವುದೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ .ಇದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲ.ಅವನು ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಶೆಲ್ಲಿಯು ಭಾವ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಡಿದ.ಅವನು ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಹೀಗೆ ಮಾಡಬೇಕಿತ್ತು.ಮತ್ತು ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಭಾವವನ್ನು

ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮೊದಲು ವಿವೇಚಿಸಿದ. "ಡಿಫೆನ್ಸ್ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ" ಎನ್ನುವುದೇ ಅವನ ನಿಜವಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ.ಅಲೋಚನೆ ಭಾವ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದು ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ. ಆಲೋಚನೆ, ಭಾವ ಬುದ್ಧಿಗಳ ಸಮನ್ವಯವೇ ನಿಜವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯೆನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ.ಕಾವ್ಯವು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಇಲ್ಲ.ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ರೊಮಾಂಟಿಕರ ನಂಬಿಕೆಯೂ ಹೌದು.

ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳನ್ನು ಅವನು ಹೊಂದಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಆನಂದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಭಾವ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಏನು? ಅವನು ಕೊಟ್ಟ ಉದಾಹರಣೆ ತಂತಿಯ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದೆ–ತಂತಿಯ ವಾದ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಕೊಂಚ ಮುಟ್ಟಿದರೂ ಸಾಕು ಅದು ನಾದವನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ನಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳು ಅಂತಸ್ಥವಾಗಿರುತ್ತದೆ.ಅದಕ್ಕೆ ಸಣ್ಣನೆಯ ಮಿಡಿತವುಂಟಾದರೂ ತನ್ನ ಇರವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಜೀವಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭಾವಗಳಿವೆ.ಅದು ಕೊಂಚ ಸ್ಪರ್ಶವಾದರೆ ಸಾಕು – ತರಂಗಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ, ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯವೂ ಅಷ್ಟೆ–ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾಯುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯವು ಸಣ್ಣ ಮಿಡಿತಕ್ಕೆ ಕಾಯುತ್ತವೆ. ಮೂಲತಃ ಆನಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ಭಾಷೆ, ಚಿತ್ರ, ಸಂಗೀತ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದಲ್ಲಾ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಯುಕ್ತವಾದುದೇ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿದೆ.ಬೀಜದೊಳಗಣ ಸಸಿಯಂತೆ ಭಾವ ಮತ್ತುಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಬೀಜದಲ್ಲಿ ಸಸಿಯು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಮೊಳಕೆಯಾದ ಮೇಲೆಯೇ ಸಸಿಯು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ–ಹಾಗೆಯೇ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಯಾಗುವ ಮೊದಲು ನಾವು ನಮ್ಮ ಭಾವಗಳು ಹೀಗೆದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾರೆವು. ಭಾವ ಅಮೂರ್ತ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮೂರ್ತ. ಇದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಸತ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ, ಆನಂದ ಇವುಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ನಾವು ನಮ್ಮ ನಿಲುವು ಹೀಗೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಶೆಲ್ಲಿಯು ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅನುಕರಣೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಛಂದೋವಿಲಾಸವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಭಾವಗಳು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಏನಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ ಲಯವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಛಂದಸ್ಸು ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲತಃ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದು ಶೆಲ್ಲಿಯ ನಿಲುವು. ಅದು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಆಸ್ವಾದಿಸಿದ್ದರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ರಸಾನುಭವವನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಆಸ್ವಾದನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ವಾಸ್ತವವಾದ ಅದರ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅನುಕರಣೆಯು ನೇರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶೆಲ್ಲಿಯು ಹೇಳುವುದು ಬೇರೆ–ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ತರ ತಮಗಳೂ ಮುಖ್ಯ. ಸುಮ್ಮನೆ ಅನುಕರಿಸುವುದಲ್ಲ. ಶೆಲ್ಲಿಯು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ–ಯಾರಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ಇದೆಯೋ ಅವರನ್ನು ನಾವು ಕವಿಗಳು

ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಕವಿಗಳ ಶಕ್ತಿಯು ಭಿನ್ನ.ವಾಸ್ತವವಾದ ಅನುಕರಣೆಗೂ ರೂಪಕಾತ್ಮಕ ಅನುಕರಣೆಗೂ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ.ಅದನ್ನು ಶೆಲ್ಲಿಯು ಹೇಳಿದ.ಶೆಲ್ಲಿಯು ಕಾವ್ಯದ ಪರವಾಗಿರುವ ವಕೀಲ.

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಮಾತು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ನಾವು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂದವು ಹೇಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯೇ ನಮಗೆ ಅನೇಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಕರವೂ ಹೌದು. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೊಡುವ ಅನೇಕ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೊಡುವ ಭಿನ್ನತೆಯು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ.ಆದರೆ ಆ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ತುಂಬಾ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಕಟ್ಟುವಿಕಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಚಹರೆಗಳು ಬೇರೆಯಾದ ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುತ್ತೇವೆ.ಅಷ್ಟೆ. ಮಾತು ಕೂಡಾ ಒಂದು ರೀತಿಯ ರಚನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯವೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ರಚನೆ. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಕಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ನಾವು ನಮಗೆ ಏನು ಅನಿಸಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಯಾವ ಆಶಯವು ಇದೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನಾವು ಮಾತನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಮಾತು ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ.ನಾವು ನಮ್ಮ ಬಯಕೆಯನ್ನು, ನಮ್ಮ ಆಸೆಗಳನ್ನು, ನಮ್ಮ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಮಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಮಗೆ ಮಾತಿನ ಅಗತ್ಯವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನಾವು ಬಹಳ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಾತು ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ತಕ್ಷಣವೇ ಬರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಅಷ್ಟು ಬೇಗ ಬರೆಯಲಾರೆವು. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಭಾವವು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬರಹದ ಸ್ವರೂಪವು ಮತ್ತೊಂದು. ಬರಹವನ್ನು ನಾವು ತುಂಬಾ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಬರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹವೆರಡೂ ರಚನೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುವಾಗ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಕೇಳುವಿಕೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ ಓದುವಿಕೆಯನ್ನು ನಾವು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಅಷ್ಟೇ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹವೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹವೆರಡನ್ನೂ ಕಟ್ಟಲಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳು ರಚಿತಗೊಂಡಿವೆ. ಅಂದರೆ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ಮತ್ತು ಬರಹವೆರಡೂ ನಮಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮಾತುಗಳೂ ಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಮತ್ತು ಬರಹವೂ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಬರಹಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಬರಹದಲ್ಲಿ ಇರುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲವೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರಹವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಂಬಿದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟದ್ದರಿಂದ ಈ ಸಂಗತಿಯು ಉಂಟಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬರಹದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅನಿಸಿತು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವೇ ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಸೀಮಾರೇಖೆಯೂ ಆಯಿತು. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ರೂಪದೊಳಗೆ ಯಾವುದು ಇದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ರೂಪದೊಳಗೆ ಯಾವುದು ಇದಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ಉಳಿದುದು ಮಿಥ್ಯೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ರೂಪದ ಹೊರಗೆ ಇರುವುದೂ ಕೂಡಾ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯತ್ಮಾಕವಾಗಿಯೂ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅವರು ಹೇಳುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವು ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಿಜವೆಂದು, ಯಾವುದನ್ನು ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದೂ ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ದಾಖಲಾಗಿದೆಯೋ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ನಿಜವಲ್ಲ. ಸತ್ಯವೂ ಅದರ ಹೊರಗೆಯೂ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಸತ್ಯವೆಂದೂ ; ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಿದರೆ ಸಾಕು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಉಳಿದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ಉದ್ಧೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮರೆತಂತೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ : ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪಠ್ಯದೊಳಗಣ ಪದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಪದವನ್ನು ಅವರು ಪರಿವರ್ತಿತ ರೂಪದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಹೊರಗಿನ ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವು ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಬಂದಾಗ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅರ್ಥವೂ ವರ್ಗಾವಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಪದವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬದಲಾಗುವುದು ನಿಜ. ಪದಗಳನ್ನು ನಾವು ಜೋಡಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಮಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪದಗಳು ರಚಿತವಾದುದು. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಾವು ಮಡಿಕೆಯೇ ಆಗದ ಪದಗಳು ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ರೂಪಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಕೃತಿಯ ವಸ್ತು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ರಚಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕ್ರಿಯೆ, ಘಟನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಲೇ ಬಂದಿವೆ. ಜೀವನವು ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ, ಧರ್ಮ, ರಾಜಕಾರಣ, ಚರಿತ್ರೆ, ಸಮಾಜ ಹೀಗೆ ಅಸಂಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾರೂ ಅದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಬಂದಿರುವುದು ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದಲೇ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಕೃತಿಯ ಆಶಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯು ಇಲ್ಲ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಪರಿಧಿಯು ನಿರ್ಣಯವಾಗುವುದು ಅದರ ಆಶಯದಿಂದ.

ಯಾವ ರೀತಿಯ ಆಶಯವನ್ನು ನಾವು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಶಯವೇ ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾರಿಗೆ ಆಗಲೀ ತಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ್ದೇವೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಉದ್ಧೇಶವಲ್ಲದೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಳಲಾರೆವು. ಅದನ್ನು ಹೇಳಲು ನಮಗೆ ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಕಾರಣವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆಶಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾಗಿ ನಾವು ತಳೆಯುವ ನಿಲುವನ್ನು ನಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸೀಮಾರೇಖೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದೇ ಇದು. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಮಾತುಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಹಾಗೇ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಬರಹಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಒಳನೋಟಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ನಾವು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನುಡಿಯುತ್ತೇವೆ.ಅರ್ಥಹೀನವಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾತ್ರವೇ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಾತನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಬರಹಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನೇ ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಬೇರೆ, ಬರಹದ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಬೇರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ನಿಲುವು. ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ ಮಾಡಲು ನೋಡುವುದರಿಂದ ಈ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದು ಹಾಗೆ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನೂ ನಾವು ಬರೀ ಅರ್ಥಹೀನವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಂತೂ ಇಲ್ಲ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹಗಳಿಗೆ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಅದರದೇ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾರಣಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ನಡುವೆ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಪರಕೀಯವಾದದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅದು ಆಯ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಅದು ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಯಾವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಯಾರಾದರೂ ಯಾವುದೇ ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹವೆರಡೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತು ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅತಾತ್ವಿಕ ಮಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಾತುಕತೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೂ ಕೇಳುಗನಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಮಾತಾಡುವವನ ಜಾಗವು ಲೇಖಕನ ಜಾಗದಂತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಜಾಗಗಳು ಬೇರೆ ಅಷ್ಟೆ. ಯಾವುದೇ

ಕೆಲಸವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ಬರೀ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ನಿಲುವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೆಲಸವು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಯಾಕೆ ಎನ್ನುವ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಮಾತುಗಳೂ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಆದರೆ ಅದು ಅಪೂರ್ಣವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವಲ್ಲ ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಅವುಗಳು ಅನ್ವಯಿಕವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅಸಂಬದ್ಧವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹವೆರಡೂ ಅದರ ಪಾಡಿಗೆ ಅನನ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರನ್ನು ಅದರ ಪಾಡಿಗೆ ಬಿಡಿ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಸ್ವಾಯತ್ತ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ನಮಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಹತ್ಯಾರಗಳೂ ಬೇಕು. ಅವುಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯೂ ಇದೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ತುಂಬಾ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅಂದವಾಗಿದೆ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನಾವು ಮಂಡಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನಾವು ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಹೇರುತ್ತೇವೆ ಎಂದೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದ ತಕ್ಷಣವೇ ನಾವು ಮಂಡಿಸುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಇಲ್ಲದೇ ಮಂಡಿಸುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅದರ ಗುಣವನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಗುಣವೆಂದರೆ ಅದು ಮೂಲತಃ ಒಂದು ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮೇಯವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಅದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೃತಿಯ ಒಳಗೆ ನೋಡಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದ ವಿಷಯ. ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ತಿರುಳು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಂತೂ ಇಲ್ಲ. ಅತ್ವಾತಿಕ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಎನ್ನುವುದರ ಅರ್ಥವು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಯಾವ ವಿಮರ್ಶಕ ಹೇಗೆ ನಿರೂಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದರ ಮೇಲೆಯೇ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೇ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗಲೂ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಯಾಕೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಅತಾತ್ರಕ ಮಾಡಲು ಹೋದರೆ ಅದು ಸಮಯ ಸಾಧಕತನವಾಗುತ್ತದೆ. ಬರೆಯುತ್ತಿರುವುದು ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಮಾತಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಮನುಷ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಮಾತಾಡುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅವನು ತನಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಿರುವುದನ್ನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ

ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯೇ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ನಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಆಯಾಮಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ.

ಕಲಾ ಕೌಶಲ

ಕಲೆಯು ದೈಹಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಲ್ಲ. ಅದು ಮಾನಸಿಕ ಆವಶ್ಯಕತೆಯೆಂದು ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟಾಗೋರರು "What is art?" ಅನ್ನುವ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬಹುದು.

1. ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ.
2. ವಿಜ್ಞಾನವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯು ಜಾಗತಿಕ ಸತ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.
3. ಕವಿತೆಯೆನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.
4. ಕಾವ್ಯವೆಂದರೇನು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾರೆ.
5. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಉದ್ದೇಶವಿರುತ್ತದೆ.
6. ಕಲೆಯು ನಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಗೆ ಹೊಸ ಬೆಳಕನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಸುಪ್ತ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಬಯಲಿಗಿಡುತ್ತದೆ.
7. ಕಲೆ ನಮಗೆ ಉಲ್ಲಾಸ ನೀಡುತ್ತದೆ.
8. ಕಲೆಯ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶವಿರುವುದು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಸಂಸ್ಕಾರವಂತನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದು.
9. ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ತಾತ್ವಿಕ ಬುನಾದಿಯಿಲ್ಲದ ಹೇಳಿಕೆ.
10. ಕಲೆಗೆ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳಿವೆ.
11. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಒತ್ತಡವಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಭಾವನೆಗಳ ಒತ್ತಡವೂ ಹೌದು.
12. ಕಲೆಯು ಜಗತ್ತಿನ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ವಿಜ್ಞಾನದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ವಿಜ್ಞಾನವು ಜಗತ್ತನ್ನು ಕೇವಲ ಬಾಹ್ಯದ ಅನುಭವದ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರಿಗೆ ಜಗತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಯೋಗ ಶಾಲೆ ಮಾತ್ರ.
13. ಕಲೆಯು ಕಲಾವಿದನ ಸ್ವಂತವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶಕ್ತಿ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ.

14. ಕಲೆಯು ನಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಚಹರೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

15. ಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಅದು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾಗುವುದು. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ರಾಗ ಮತ್ತು ತಾಳ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದೇ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ.

16. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮುಖ್ಯ.

17. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಉತ್ಪನ್ನವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ಕವಿಚೇತನ'ವನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಬಂಗಾಲಿಯಲ್ಲಿ 'ಅನುಭೂತಿ' ಅನ್ನುವ ಮಾತು ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

18. ಚಿತ್ರಕಾರ ಬಣ್ಣಗಳ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯಬಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕವಿಯು ಮರವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದು ಅಕ್ಷರದ ಮೂಲಕ.

19. ಔನ್ನತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ಜೀವಂತ ಶಕ್ತಿ.

20. ಕವಿತೆಯು ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದೆ.

21. ಕವಿತೆಗೆ ವಿಶಾಲವಾದ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಆಯಾಮಗಳಿವೆ.

22. ಕವಿತೆಯು ನಮ್ಮೊಳಗಿನ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಹೊರ ಹಾಕಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

23. ಕವಿತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಸ್ವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ರೂಪ.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Devi G.N 2007 Indian literary criticism P.137, 152,
Ravindranath Tagore-Whst is art ?(Article) ಆಕರ

9. Michel Foucault What is an author? (ಲೇಖನ)

♦

ಅಧ್ಯಾಯ 26

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳು ಅನುಕರಣಗಳು

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅನುಕರಣವಾದವು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. English ನಲ್ಲಿ ಮಿಮೆಸಿಸ್ ಎಂದರೆ ಅನುಕರಣೆ. ಅನುಕರಿಸುವುದು ಮತ್ತು ರಚಿಸುವುದು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಅನುಕರಣ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋನ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಿದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ವೈನೋದಿಕ ದುರಂತ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಅನುಕರಣೆ ಎಂದು ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ ಅನುಕರಣೆಯು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶೀಕರಣದ ತತ್ವವೂ ಹೌದು.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ; ಒಬ್ಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಆದರೆ ಕವಿ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ತಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಭಾಷೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಸಾಧಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕನಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯು ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವಾದುದು. ಅನುಕರಣೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಅನುಕರ್ತೃ ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಗ್ರೀಕ್‌ನ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅನುಕರಣೆಯ ತತ್ವವು ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಂವಾದಿಯಾದುದು. ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವುದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ವಾದ್ಯ ಪರಿಕರ ಕಾವ್ಯ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಕರಣೆಯ ತತ್ವವಿದೆಯೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್

ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅನುಕರಣೆಯು ವಸ್ತುವಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನುಕರಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಉಚ್ಚತಮ, ಉತ್ತಮ ಶ್ರೇಣಿಯ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ನಿಕೃಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಇರುವುದನ್ನು ಇರುವ ಹಾಗೇ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಕಲೆಯ ನಿಜವಾದ ಸಮರ್ಥವಾದ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಜೀವನವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವಾಗ ಆ ಅನುಕರಣೆ ಕೀಳು ಅಭಿರುಚಿಯೆದ್ದಾದರೆ ಅದನ್ನು ಲೋಮೈಮೆಸಿಸ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ಇರುವ ಜೀವನವನ್ನು ಜಾಗ್ರತಗೊಳಿಸಿ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಅದು ಹೈಮೈಮೆಸಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನಾರ್ಥ ಫ್ರೈಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಅನುಕರಣೆ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶವು ಇತ್ತು. ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯವೂ ಕೂಡ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನುಕರಣೆಯೆ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯ ಅನುಕರಣೆಯು ಮನುಷ್ಯರ ಉತ್ತಮ ಗುಣಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಜನರು ಹೇಗೆ ಉತ್ತಮರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇದು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣೆಯು ಲೋಕ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದಾಗ ಅದು ಮಂಡಿಸುವ ನಿಲುವು ಭಿನ್ನ.ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ವಿಕೃತಿಯೂ ಇದೆ.ಅದರ ಅನುಕರಣೆಯು ಕಲೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ.

ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧಾನವೂ ಇದೆ. ಅದು ಒಬ್ಬ ಕವಿಯ ಒಂದು ಕಾವ್ಯದೊಳಗೆ ಮಂಡಿಸುವ ಕಥನದ ರೂಪ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯೇ ಹೊರ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕಥನದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಮೊದಲಿನ ಮಾದರಿಯದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಅನುಕರಣೆಯೂ ಇದೆ. ಅದು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಹೊರ ಜಗತ್ತನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿರಬಹುದು.

ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ 3 ಬಗೆಗಳಿವೆ

1. ಅನುಕರಣೆಯ ಸಾಧನ – ಇದನ್ನು ಅನುಕರಣೆಯ ಸಾಧನವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅನುಕರಣೆಗೆ ನಾವು ಕೈಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು, ಅಥವಾ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯಬಹುದು, ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

2. ಅನುಕರಣೆಯ ವಿಷಯ–ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಅನುಕರಣೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ.

3. ಅನುಕರಣೆಯ ಮಾದರಿ–ಮಾದರಿಗಳೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಅವನು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ-

1. ಮಾನವನಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿರುವ ಅನುಕರಣೆಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ-ತಂದೆಯನ್ನು ಮಗನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾನೆ.ತಾಯಿಯನ್ನು ಮಗಳು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ.ಅನುಕರಣೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಸಹಜವಾದುದು. ಆದರೆ ಈ ನಿಲುವು ಅನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಸ್ತೃತವಾಯಿತು. ಒಂದನೆಯದಾಗಿ ಇದನ್ನು ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಮನಸ್ಸಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೂ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದರು. ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಆಳುವ ವರ್ಗಗಳು ಅನುಕರಿಸುತ್ತವೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸಮಾಜ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಿಲುವು.ತಾಯಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಮಗಳು ತಾನು ಅವಳಂತೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇದನ್ನು ರಚನೋತ್ತರ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿಗಳು ಚರ್ಚೆಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

2. ಅನುಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸರಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂತೋಷ.

3. ಅನುಕರಣೆಯು ರಾಗ ಮತ್ತು ತಾಳದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬಹುದು. ಅದು ಕೊಡುವ ಆನಂದಬೇರೆ. ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಲ್ಲವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾವದ ವಿಮೋಚನೆಗೂ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಅದನ್ನು ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಭಾವದ ವಿಮೋಚನೆ.

4. ಅನುಕರಣೆಯು ಗಂಭೀರವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಭಾವದ ವಿಮೋಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂಬುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇದನ್ನೇ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

ಅನುಕರಣೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ತತ್ವವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಅನಂತರ ಅನೇಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ ಅನುಕರಣೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ಪ್ರತಿಫಲನ ಎಷ್ಟೆ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಾವು ತೀರಾ ಸರಳಗೊಳಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಸರಳ ತತ್ವವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಕುರಿತು ವಿಶಿಷ್ಟ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ದುರಂತನಾಟಕದ ಕುರಿತು ವಿಶೇಷ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ "ರುದ್ರ ನಾಟಕವೂ ಗಂಭೀರವಾದ ವಿಶಾಲವಾದ ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಜೀವನ ಕಾವ್ಯಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಭಾವಗಳ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು. ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು ಜೀವನದ ದುರಂತವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ದುರುಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಸುಖದ ವಿವರಣೆಯಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು 2 ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

1. ರುದ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗಾಂಭೀರ್ಯ
2. ಭಯ ಪ್ರಚೋದನೆ

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ಲೇಟೋನ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ಮಾನವ ನಡವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾದುದು ಎಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕರು ನಂಬಿದ್ದರು. ಅದು ಅವನ ನಡವಳಿಕೆಯಿಂದ ಕಂಡುಬರುವ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ದುರಂತವು ಜೀವನದ ಗಂಭೀರ ಅನುಕರಣ.

ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

1. ಗಾಂಭೀರ್ಯ
2. ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿರುವ ಗೌರವಪೂರ್ಣ ನಡವಳಿಕೆ
3. ನಾಯಕನ ಉದಾತ್ತ ಕ್ರಿಯೆಗಳು
4. ಉತ್ತಮ ಪುರುಷರ ಜೀವನ ಕ್ರಮ
5. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಪತನ
6. ವಿಧಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷ
7. ಅರಿವಿಲ್ಲದೆಯೇ ನಡೆಯುವ ಮನುಷ್ಯ ದುರಂತ.
8. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ದುರಂತವಿರುವುದು
9. ದುರಂತ ನಾಟಕವು ಸುಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯರ ದುಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬರುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.
10. ಭಯ ಮತ್ತು ನೀತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇ ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ
11. ನಾಯಕನಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಗುಣವಿರುತ್ತದೆ.
12. ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮ ಮುಖ್ಯವಾದುದು
13. ಶ್ರೇಷ್ಠ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಜೀವನದ ಎದುರಿಸಬಹುದಾದ ನೈತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ.
14. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನೀತಿವಂತರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.
15. ಯಾವದೋ ಕಾರಣದಿಂದ ತಪ್ಪು ಆಗಿರುತ್ತದೆ.ಅದಕ್ಕೆ ನಾಯಕ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ.
16. ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ನಿಲುವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವಾಗ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಚರ್ಚೆಗಳಾಗಿವೆ. ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಕಾದಂಬರಿ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆಗಳಾಗಿವೆ.

ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ 6 ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

1. ವಸ್ತು
2. ಪಾತ್ರ
3. ಶೈಲಿ ಭಾವನೆ
4. ವಿಷಯ
5. ಸಂಗೀತ

ವಸ್ತು – ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಘನತೆ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ನಿಲುವು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಘನತೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಮುಖ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ವಸ್ತು ನೀತಿ ನಾಯಕನ ಜೀವನ ಕ್ರಮ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂಬುದು ಅರಿಸ್ಟಾಲನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಅನುಕರಣೆಯ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೀತಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕೂಡ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಯಾರೋ ಹುಟ್ಟುವಾಗಲೇ ಒಳ್ಳೆಯವನೂ ಕೆಟ್ಟವನೂ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ದುರಂತನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ತತ್ವವಾಗಿದೆ.

ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ವಸ್ತು ಕಾಲಾದಿಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಇದನ್ನೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಮುಖ್ಯ ತತ್ವ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಶೈಲಿ – ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾತ್ತ ಶೈಲಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಮಾತು ಗಂಭೀರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಭಾವನೆ – ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾವನೆಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಭಾವದ ಶೋಧನೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು.

ದೃಶ್ಯ – ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ವೈಶ್ಯಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಯೋಜನೆ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಗಳ ದೃಶ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು

ಸಂಗೀತ – ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅದರ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದರ ಸಂಗೀತ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಚಾಲನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಲೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯವಾದ ಮೂರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನವೋದಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರತಿಕೃತಿ : ಇದು ಕಲೆಯು ಹೊರಗಣ ಜಗತ್ತಿನ ಬಿಂಬವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರೆ ಕಲೆ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ನಿಲುವಿನ ಹತ್ತಿರ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಯಥಾಪ್ರತಿಯಲ್ಲ.

ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನ : ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಬದಲಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ತಂದು ಅದರ ಮೂಲಕ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು. ಇದು ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗದುದನ್ನು ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಪ್ರತಿಮೆಯೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವು ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಇದೆ.ಉಪಮೆಯು ಕಾವ್ಯದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಭಾಗವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದೆ.ಹೋಲಿಕೆಯೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರ ನಡುವೆ ಸಾಮ್ಯತೆಯಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಮುಖ್ಯ.

ಇಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರ ನಡುವೆ ಅಂತರವೂ ಇರುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.ಉಪಮೆಯು ಅನುಸರಿವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.ಆದರೆ ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಅಂತರವೂ ಇದೆ. 'ಅಂತರ' ಎನ್ನುವುದು 'ದೂರ' ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಡೆರಿಡಾ 'ಅಂತರ'ವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ಮಂಡನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕೂ ಅದರ ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸುವುದಕ್ಕೂ 'ಅಂತರ'ವಿದೆ. ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದನ್ನು ಮಾತಾಡುವಾಗ 'ಅಂತರ' ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆಯು ಬರಹಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ 'ಅಂತರ' ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಆಲೋಚನೆ–ಮಾತು, ಮಾತು ಬರಹ ಹೀಗೆ ಅಂತರವುಂಟಾಗುವಾಗ ಅದರ ಮಧ್ಯೆ "ಅವಕಾಶ" (ಖಾಲಿಯಾದ ಜಾಗ) ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಇದು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.. 'ಅಂತರ'ವೆನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ 'ವ್ಯತ್ಯಾಸ'ವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ನೇರವಾದ ಅನುಕರಣೆಯು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂತೆ ಅನುಕರಣೆಯು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕವು ಮಾಡುವ ಅನುಕರಣೆಗೂ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವು ಮಾಡುವ ಅನುಕರಣೆಗೂ ಬಹಳ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು.ಕುವೆಂಪು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಸಂಬದ್ಧವೆಂದು ಕರೆದು ಅದನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದ್ದರು." 'ಅಸಂಬದ್ಧ ನಾಟಕ', 'ಕುಕವಿ ಪಂಥ' ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡಿದರೆ – ಯಾವುದನ್ನು ದೋಷ ಎನ್ನುತ್ತೇವೋ ಅದನ್ನೆ ಗುಣ ಎನ್ನುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳಿದ್ದರು. (ಸಂದರ್ಶನ – ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ ಪುಟ.994 ಸಂಪುಟ 2) ಅಸಂಬದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರು ಎಂಬುದನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಸಂಗತವೆಂದರೆ ಸಂಗತವಲ್ಲದ್ದು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಸಂಗತವಾದುದು ಎಂದರೆ ತಾರ್ಕಿತವಾದುದು. ಆದರೆ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಾಂಗತ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬಂದ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು ರೌದ್ರದಿಂದ ರುದ್ರ ಎನ್ನುವುದು ಬಂದಿದೆ ರುದ್ರ ಎಂದರೆ ಭೀಕರ: ಬೀಭತ್ಸ, ಭಯಾನಕ: ಕ್ರೋಧದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪಲ್ಲಟಗಳ ವಿವರವಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ನಾಟಕೀಯತೆ (ಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್) ಕೂಡಾ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ತಲ್ಲಣಗಳು ಮುಖ್ಯ. ಮನುಷ್ಯನ ಹತಾಶೆ; ಕ್ರೌರ್ಯ; ಅನೈತಿಕತೆ, ಮುಂತಾದವುಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಘಟನೆಗಳೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ರುದ್ರನಾಟಕವು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ರೂಪ ತಳೆಯುವಾಗ ಮೊದಲು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿರುವುದು ನಿಜ. ಗ್ರೀಕ್‌ನ ಕೆಲವು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಂತೂ ಬೀಭತ್ಸ ಅಥವಾ ಭಯಾನಕ ರೂಪತಳೆದಿದ್ದವು. ವಸ್ತು, ಉಪವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ತಿರುವುಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ವಿಚಿತ್ರ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗ ಪ್ರವೇಶಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಸಾವು; ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಯತ್ನ, ಕೊಲೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವೆನಿಸಿದವು. ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಮಾತೆಂದರೆ, 'ನೀನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಿ ಕೊಂಚ ಕಣ್ಮುಚ್ಚಿದೆಯೆಂದರೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಒಂದು ಕೊಲೆಯ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡೆ' ಎಂದರ್ಥ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವಗಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆರಳುಗಳಿವೆ. ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕೆಟ್ಟದು ಅಥವಾ ಒಳ್ಳೆಯದು ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಹೊಸತನವಿದೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ವಿಶಿಷ್ಟ ವರ್ಗದ ಮಾನವರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅತೀವವಾದ ಬಯಕೆ; ಸೇಡಿನ ಮನೋಭಾವ, ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಹೇಗೆ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ಟೀರಿಯೋಟೈಪ್ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆರಾಲ್ಡ್‌ಬ್ಲೂಮ್ ಹೇಳುವಂತೆ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರೋಮಿಯೋ ಜೂಲಿಯಟ್ ಅವನ ಪ್ರಥಮ ದುರಂತನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯಾಯ, ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ನಡುವಣ ಪ್ರೇಮ, ಅಸೂಯೆ, ಸ್ವಾರ್ಥ, ಪರಕೀಯರಾದ ಮನುಷ್ಯರು- ಈ ನಾಟಕದ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ.

ಅವನ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ನಾಟಕವು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ದುರಂತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಕೊಲೆ; ಹುಚ್ಚು; ದ್ವೇಷ; ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಾಶೆ, ನೈತಿಕ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

To be or not be ; that is the question.

"ಆಗು ಅಥವಾ ಆಗದಿರು. ಇದು ನಿಜವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ"

ಇದು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ವಾಕ್ಯ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ(1603)ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸೂಯೆ, ಅಪನಂಬಿಕೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಆದರೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ದುರಂತನಾಟಕ ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತನಾಟಕಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಜಾಡನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ. ರನ್ನನು ಕೂಡಾ ದುರಂತನಾಟಕದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಗದಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ತಂದು– ಪಶ್ಚಿಮದ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಸಾಲಿಗೆ ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ನಿಲುವನ್ನು ಕೂಡಾ ಗಮನಿಸಬಹುದು.ಅಸಂಗತವು ಅಂತರಂಗದ ತುಮುಲಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದರೆ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯು ಔನತ್ಯವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ.ಉತ್ಕರ್ಷವೆಂದರೆ ಮೇಲರಿಮೆ, ಔನ್ನತ್ಯ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ ಅರಿಮೆಯನ್ನು Superiority complex ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ತಾನು ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಮೇಲೆ ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆಯು ಯಾರಿಗಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅವರನ್ನು ಮೇಲ್ ಅರಿಮೆ ಇರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕೀಳರಿಮೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪದವೇ ಮೇಲರಿಮೆ.

♦

ಅಧ್ಯಾಯ 27

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭವ್ಯತೆ

ಔನ್ನತ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಪಶ್ಚಿಮ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಪದವಾಗಿದೆ. ಉತ್ಕರ್ಷ ಮತ್ತು ಔನ್ನತ್ಯ ಎರಡು ಸೇರಿ ಕಲೆಗಳ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮಹೋನ್ನತಿ ತತ್ವವನ್ನು, ಕಾವ್ಯದ ಭವ್ಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬಹಳಷ್ಟು ವಿಮರ್ಶಕರು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭವ್ಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯ: ಗ್ರೀಕ್‌ನ 'ಪೆರಿಹುಪಸ್' (On the sublime)ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಲ್ಯಾಟಿನಿನಲ್ಲಿ ಎತ್ತರ: ಘನತೆಯೆಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಘನತೆ ಮತ್ತು ಔನ್ನತ್ಯ ಬೇಕೆಂದು ವಾದಿಸಲಾಯಿತು. ಅನಂತರ ಲಾಂಜೈನಸ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭವ್ಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕಿರಿಸಿದ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ ವಿಷಯವು ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ಎಡ್ಮಂಡ್ ಬರ್ಕ(Philosophical Enquiry in to the origin of Our Ideas on the sublime and the beautiful)(1756) ಭವ್ಯತೆಯ ಕುರಿತು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ. ಜರ್ಮನಿಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾದ ಇಮ್ಯನುಯೆಲ್ ಕಾಂಟ್ ಕೂಡಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭವ್ಯತೆಯಿರಬೇಕೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ.

ಭವ್ಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯ: ಗ್ರೀಕ್‌ನ 'ಪೆರಿಹುಪಸ್' (On the sublime)ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಲ್ಯಾಟಿನಿನಲ್ಲಿ ಎತ್ತರ: ಘನತೆಯೆಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಘನತೆ ಮತ್ತು ಔನ್ನತ್ಯ ಬೇಕೆಂದು ವಾದಿಸಲಾಯಿತು. ಅನಂತರ ಲಾಂಜೈನಸ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭವ್ಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕಿರಿಸಿದ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ ವಿಷಯವು ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ಎಡ್ಮಂಡ್ ಬರ್ಕ(Philosophical

Enquiry in to the origin of Our Ideas on the sublime and the beautiful)(1756) ಭವ್ಯತೆಯ ಕುರಿತು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ. ಜರ್ಮನಿಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾದ ಇಮ್ಯಾನುಯೆಲ್ ಕಾಂಟ್ ಕೂಡಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭವ್ಯತೆಯಿರಬೇಕೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ.

ಲಾಂಜೈನಸ್‌ನು "ಕಾವ್ಯ–ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮಲ್ಲಿನ ಭವ್ಯತೆಯ ಗುಣಗಳಿಂದ ಅವು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ನಿಂತುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ" ಎಂಬ ನಾಂದಿಯಿಂದ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಆರಂಭಮಾಡಿದನು. ಅವನು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಸಿಸೀಲಿಯಸ್‌ನಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅದು ಈ ರೀತಿ ಇದೆ. "ಸಿಸೀಲಿಯಸ್‌ನಾದರೂ ಪ್ರಭೂತವಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮುಖಾಂತರ 'ಮಹೋನ್ನತಿ'ಯೆಂದರೇನೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡಲು ಶ್ರಮಿಸಿರುವನು."

ಲಾಂಜೈನಸ್ 'ಭವ್ಯತೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ 'ಮಹೋನ್ನತಿ' ಎಂಬುದನ್ನು ಒಬ್ಬ ಮಹೋನ್ನತ ಕಲಾವಿದನ ಹೃದಯದ ದಿವ್ಯ ಧ್ವನಿಯಾಗುತ್ತದೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಹೃದಯದಿಂದ ಹೊಮ್ಮಿದ್ದು ಹೃದಯ ತಟ್ಟಬಲ್ಲದು; "ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸತ್ಯವು ಅತ್ಯಂತ ಖಚಿತವಾದದ್ದಾಗಿದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಭವ್ಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗಾಗಿ, ಆ ರಚನೆಕಾರ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕೆಂದು(ದೈವತ್ವದ ಗುಣ)ಇವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸು ಉದಾತ್ತದೆಡೆಗೆ ಒಲಿಯಲಾರದೋ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಭವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಕಲೆ ಹುಟ್ಟಲಾರದೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅಂದು ಬಾಳಿ ಬದುಕಿದ ಜನದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಅವರ ಅಪೇಕ್ಷೆ, ಅಭಿಲಾಷೆಗಳ ಆಳ, ಎತ್ತರಗಳನ್ನೂ, ರುಚಿ, ಅಭಿರುಚಿಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನೇ ಆಯಿತು, ಒಂದು ಜನಾಂಗವೇ ಆಯಿತು ಉದಾತ್ತವಾದುದರ ಕಡೆಗೆ ಒಲಿಯದ ಹೊರತು ಹಿರಿದಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹುಟ್ಟಲಾರದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಲಾಂಜೈನಸ್‌ನು ಮಹೋನ್ನತಿಯ ಆಕರಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಕೃತ ಹಾಗೂ ಕಲಾನಿಷ್ಠ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿ 1) ವಿಚಾರ 2) ಭಾವನೆಗಳನ್ನು (Passions) ಪ್ರಾಕೃತಿಕವೆಂದೂ 3) ಅಲಂಕಾರ (Figure) 4)ಪದರಚನೆ (Diction), ಹಾಗೂ 5) ಬಂಧಗಳನ್ನು ಕಲಾನಿಷ್ಠವೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Abrahams M.H. 2000 A Glossary of Literary terms
Jeremy Hawthorn 2000 A Glossary of contempo rary literary theory Arnold
ಸಿ.ಆರ್.ಯೆರವಿನ ತಲೆಮಠ 2008 ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾದರಿಗಳು

ಎಲ್.ಎಸ್.ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ 1991 ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳ ಮನೋಧರ್ಮ

27 1 ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಔನ್ನತ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆ: ಹೆಗೆಲ್ ಮತ್ತು ಲಕಾನ್

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಕಾವ್ಯ ಮಿೂಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ 'ಭವ್ಯತಾ ಮಿಮಾಂಸೆ' ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಈ ತತ್ವವು ಕಾವ್ಯ-ಕಲೆಗಳ ಅಂತಃಸತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು;. ಸುಂದರವಾದ ಕಾವ್ಯ ಕಲೆಗಳು ಕಲಾರಸಿಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಸಮ್ಮೋಹನಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಪಾಶ್ಯಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಈ ತತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟವನು ಲಾಂಜಿನಸ್. On the sublime ಎಂಬ ಕೃತಿ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಡಾ.ಸಿ.ಎನ್.ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಇದು ನೇರವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಯಾ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವ ಕೃತಿ ಅಲ್ಲ. ಭಾಷಣ ಕಲೆ ಬಗ್ಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಉತ್ತಮ ವಾಗ್ಮಿಯ ಭಾಷೆ ಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಕೃತಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯ ಕರ್ತೃ, ಕಾಲ, ದೇಶಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಏನೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ, ಗೊತ್ತಿರುವ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲಾ ಚರ್ಚಾಸ್ಪದವೇ. (ಸಿ.ಎನ್.ರಾಮಚಂದ್ರನ್-ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ-ಪು-23)

ಲಾಂಜೈನಸ್‌ನು "ಕಾವ್ಯ-ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮಲ್ಲಿನ ಭವ್ಯತೆಯ ಗುಣಗಳಿಂದ ಅವು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ನಿಂತುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ" ಎಂಬ ನಾಂದಿಯಿಂದ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಆರಂಭಮಾಡಿದನು. ಅವನು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಸಿಸೀಲಿಯಸ್‌ನಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅದು ಈ ರೀತಿ ಇದೆ. "ಸಿಸೀಲಿಯಸ್‌ನಾದರೂ ಪ್ರಭೂತವಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮುಖಾಂತರ 'ಮಹೋನ್ನತಿ'ಯೆಂದರೇನೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡಲು ಶ್ರಮಿಸಿರುವನು."

ಲಾಂಜೈನಸ್ 'ಭವ್ಯತೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ 'ಮಹೋನ್ನತಿ' ಎಂಬುದನ್ನು ಒಬ್ಬ ಮಹೋನ್ನತ ಕಲಾವಿದನ ಹೃದಯದ ದಿವ್ಯ ಧ್ವನಿಯಾಗುತ್ತದೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಹೃದಯದಿಂದ ಹೊಮ್ಮಿದ್ದು ಹೃದಯ ತಟ್ಟಬಲ್ಲದು; "ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸತ್ಯವು ಅತ್ಯಂತ ಖಚಿತವಾದದ್ದಾಗಿದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಭವ್ಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗಾಗಿ, ಆ ರಚನೆಕಾರ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕೆಂದು(ದೈವತ್ವದ ಗುಣ)ಇವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸು ಉದಾತ್ತದೆಡೆಗೆ ಒಲಿಯಲಾರದೋ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಭವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಕಲೆ ಹುಟ್ಟಲಾರದೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅಂದು ಬಾಳಿ ಬದುಕಿದ ಜನದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಅವರ ಅಪೇಕ್ಷೆ, ಅಭಿಲಾಷೆಗಳ ಆಳ, ಎತ್ತರಗಳನ್ನೂ, ರುಚಿ, ಅಭಿರುಚಿಗಳನ್ನೂ

ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನೇ ಆಯಿತು, ಒಂದು ಜನಾಂಗವೇ ಆಯಿತು ಉದಾತ್ತವಾದುದರ ಕಡೆಗೆ ಒಲಿಯದ ಹೊರತು ಹಿರಿದಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹುಟ್ಟಲಾರದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕುವೆಂಪು ಭವ್ಯತಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಉದಾತ್ತತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'Sublime' ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ಭವ್ಯತೆ, ಮಹೋನ್ನತಿ, ಔನ್ನತ್ಯ 'ಈ ಮೂರು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ 'ಭವ್ಯತೆ' ಎನ್ನುವ ಪದವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಪದದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದವರು ಕುವೆಂಪು ಎಂದು ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಪಂಪನಲ್ಲಿ ಭವ್ಯತೆ' –ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

"ಎಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ಪರಿಮಿತದಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ಮೈದೋರುವುದು ಲಾಲಿತ್ಯ. ಎಲ್ಲಿ ಅದು ಅಪರಿಮಿತದಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿ ವಿರಾಟ್‌ಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗುತ್ತದೋ ಅಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದು ಭವ್ಯತೆ". ಯಾವ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿಯದಾಗಲಿ, ಕಲಾಕೃತಿಯದಾಗಲಿ ದರ್ಶನ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವೆಯನ್ನು ಅಪ್ಪಳಿಸಿದರೂ ತರುವಾಯ ಭೂಮಕ್ಕೆ ಕುಪ್ಪಳಿಸುವಂತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದೋ ಅದನ್ನು ಭವ್ಯವೆಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತೇವೆ." ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. 'ಭವ್ಯತೆ'ಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕೊಡಬಹುದು: ಭವ್ಯತೆ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಮೂರ್ತತೆ ಪಡೆದರೂ ಅದರ ಪರಮಸಿದ್ಧಿಯು ಅದನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕವಿ, ಕಲಾವಿದನ ಭಾವಾವೇಶ ನೈಜ ಜೀವನದ್ದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಉಚಿತವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಮುಖಾಂತರ ಹೊರಗೆ ಧುಮ್ಮಿಕ್ಕಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಮಹೋನ್ನತ ಭಾಷೆಯ ನುಡಿಯು ಶಬ್ದದೊಳಗಣ ನಿಶ್ಶಬ್ದದಂತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸು ಭವ್ಯತೆಯತ್ತ ಒಲಿಯುವ ಸಹಜ ಗುಣವೇ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ನಿಸರ್ಗಶಕ್ತಿ ಎಂತಲೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ಭವ್ಯತೆ ಉಂಟು ಮಾಡಿದ ಪರಿಣಾಮವು ಅತ್ಯಂತ ಗಾಢವಾಗಿದ್ದು, ಅದರಿಂದ ಕೂಡಲೆ ಹೊರಗೆ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭವ್ಯತೆ ಓದುಗನನ್ನು ಕೇವಲ ಸಂತೃಪ್ತಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಶುದ್ಧೀಕರಿಸಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಒಳಗು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಭವ್ಯತೆಯ ಐದು ಮೂಲಗಳು ಮತ್ತು ಭವ್ಯತೆಗೆ ಸಾಧಕವಾದ ಅಂಶಗಳು:

ಅಧ್ಯಾಯ 28

ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದ

ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಜಿ. ಎಸ್ ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಅವರು ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನದಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕುಟುಂಬ, ಜಾತಿ, ಧರ್ಮ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಪಾರದರ್ಶಕ ಭಾಷೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಡಗುವಿಕೆಯು ಅದರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸಲು ನಮಗೆ ಅವಕಾಶವೂ ಹೇರಳವೂ ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಭಾವನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವರಣೆಗೆ ಅವಕಾಶವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಭಾವನೆಯು ಕೂಡಾ ಅದರಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಜಾಗವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದವು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಓದಲು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಏಕಾಂತತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕತಾವಾದದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನತೆಯು ಇದೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಲುಕಾಕ್ಸ ಹೇಳುವ ವಿವರವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅವನು ಅದನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನು ಹೇಳುವ ವಿಚಾರಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸತ್ಯಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವಗಳು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಸಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಸಮಗ್ರತೆಯೆನ್ನುವುದೂ ಈ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬಹುತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಭಕ್ತಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ವ್ಯಕ್ತಿ

ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಛಿದ್ರೀಕರಣ ಮಾಡಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಒಂಟಿತನವನ್ನು ಹೇಳುವ ಅವನ ದುಃಖವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಆಧುನಿಕತಾವಾದದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಮಾಜದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆಯೋ ಆಗ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾದ ಸ್ವರೂಪವೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

♦

ಅಧ್ಯಾಯ 29

ನವ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಕಾಮಿಡಿ, ದುರಂತ, ಲಿರಿಕ್, ಎಪಿಕ್ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಸ್ವರೂಪವು ಈಗ ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ ಅಥವಾ ಬದಲಾಗಿದೆ.ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯವೆನ್ನುವುದೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಒಂದು ವಿಷಯವೆಂದು ಹೇಳಿದವರು ನವ್ಯರು. ಅವರಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ಥಾನಮಾನವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಹಳೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಈಗ ಅರ್ಥಹೀನವೆಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಗಳೇ ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವು ಕೆಲವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಕೆಲವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನಿರಾಕರಿಸಲು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗಳು. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಕಲೆಯು ಆ ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯಗಳೂ ಆಗಿದ್ದವು. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಯಕೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದವು. ವಾಸ್ತವಾದ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಂಶವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದೂ ಆಧುನಿಕವಾಗಿತ್ತು. ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಹೊಸಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಅದನ್ನು ಆಗ ಅತ್ಯಂತ ಸೆಕ್ಯುಲರ್ ಎಂದೇ ಹೇಳಿದ್ದರು. ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿ ಒಂದು ಇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಸ್ವರೂಪವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಿಜವನ್ನು ಲೇಖಕನು ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ ಸಾಕು ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಇತ್ತು. ಅದು ಹೇಳಿದ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಿದ್ದವು. ಹೊರಗಿನ ಜ್ಞಾನ, ಅದರ ನಿರೂಪಣೆ, ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಜ್ಞಾನವೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು.ಆದು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಜ್ಞಾನವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಮತ್ತು ಅದರ ಜ್ಞಾನವು ಹೇಗೆ ಇತ್ತು ಎನ್ನುವುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಒಂದು

ಬಗೆಯ ಸಂಕಥನವೆಂದೂ ನಾವು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿದೆಯೇ ಇಲ್ಲ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇದಯೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ನಾವು ಅದರ ಆಶಯವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಹೇಗಿದೆ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದ ಹಿಂದೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯು ಇದೆ. ಆದು ಯಾವುದು ಎಂದು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದವು ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ತುಣುಕು ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ನಾವು ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅದು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೇಳುವ ಕನ್ನಡಿಯಂತೆ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

♦

ಅಧ್ಯಾಯ 30

ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಮತ್ತು ಅವರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು

ಇಲ್ಲಿ ರೂಪನಿಷ್ಟರ ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಗಮನಿಸಲು ಹೋದುದು ರೂಪನಿಷ್ಟರು. ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪಶ್ಚಿಮದ ರೂಪನಿಷ್ಟತೆಯು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ಮತ್ತು ಪೂರ್ವದ ರೂಪನಿಷ್ಟತೆಯು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ. ಪಶ್ಚಿಮದ ರೂಪನಿಷ್ಟರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಆಧುನಿತೆಯ ಒತ್ತಡವಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಸಂಕೇತವಾದವನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುವುದು ಒಂದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಭಿನ್ನ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಸಂಕೇತವು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದರೆ ಅದರ ಮೌಲ್ಯವೇ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಸಂಕೇತದ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸಂಕೇತವೇ ಒಂದು ಕೃತಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಅದು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಒಂದು ಸಂಕೇತವು ಬಂದಿದೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದರ ಮೌಲ್ಯವೇ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನವುದು ಅವರ ನಿಲುವು. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದನ್ನು ಆದರೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಇರುವುದನ್ನು ಸಂಕೇತವು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರ ವಾದ.ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವಯಂ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಸಂಕೇತವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಅದರ ರೂಪದೊಳಗಿನ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು ಎಂದೂ ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆನ್ನವುದು ಅವರ ಮುಖ್ಯವಾದ ನಿಲುವು. ಸಂಕೇತದ ಪ್ರಾತಿನಿಧೀಕರಣವು ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧೀಕರಣವೇ

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅವರಿಗೆ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅನಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಒಂದು ಸಂಕೇತವು ಬಂದರೆ ಅದರ ರೂಪವೇ ಒಂದುವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಸಂಕೇತದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ರೂಪದೊಳಗೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಂಕೇತವು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಬಂದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಕೇತಗಳಿಗೆ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಅರ್ಥವು ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವೇ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತಗಳಿಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಅರ್ಥಗಳು ಇರವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ರೂಪಿಸುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಮಾನಸಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ,ಸಾಮಾಜಿಕ ಅರ್ಥದ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪದೊಳಗೆ ಬಂದಿದೆ ಎನ್ನವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಕಲಾತ್ಮಕ ಎಂದು ವಿವರಿಸುವುದು ಅಸಾದ್ಯವೂ ಹೌದು. ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾವು ಕೊಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ತಳಬುಡವಿಲ್ಲದೆ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥವೂ ಅಲ್ಲ. ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಜನ ಜೀವನದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನೋಡುವುದರಿಂದ ಹೀಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಇಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಪದವೆನ್ನುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಹೌದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ಪದವನ್ನು ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಪದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ರೂಪನಿಷ್ಟರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಪದವು ಭಿನ್ನವಾದ ಚಹರೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಅಥವಾ ಪದವು ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಬಾಗುವಿಕೆಯನ್ನು ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಹಾಗೆ ಆದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟವೇ ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯವು ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಮಾತಿಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪದವು ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾದ ಆಲೋಚನೆಯ ಕ್ರಮವು ಇದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ.ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪದವನ್ನು ನಾವು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ವಿಶೇಷವಾದ ಪದ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪದವು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಪದಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಚಹರೆಯೆನ್ನವುದೂ ಇದೆ.

ಯಾವುದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರಚನೆಯು ಇದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥ ಲೋಕವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದೂ ನಿಜ. ಆದರೆ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ ಯಾವುದನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಉಕ್ತಿಯಲ್ಲಿನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಬೇಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಿಲುವು. ಪದಗಳ ಸಹಜವಾದ ಗುಣವನ್ನು ಅತಿರೇಕಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠರ ನಿಲುವಿಗೆ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಬೇರೆಯಿದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಜನರ ಜೀವನದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಪದದ ಜೋಡಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ನಿಲುವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ವೈಭವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವೇ ಆಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯೇ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭಿನ್ನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಹೌದು. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ರಚನೆ. ಮತ್ತು ಆ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಾವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ವಿವರಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಯೋಚಿಸುತ್ತೇವೆಯೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೆ ಯಾವುದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ಅಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ಎಷ್ಟು ಗುಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯು ಆಗಿದೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನೂ ಬರೆಯದೆಯೂ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥದ ರಚನೆಗಳು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಹಾಗೆ ಹೇಳಲು ಬರುವದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ರೂಪವೊಂದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಭಿನ್ನವಾದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಹೊಸದಾದ ಪದಲೋಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಮಾತುಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದನ್ನು ನಾವು ಹೊಸದಾದ ಒಳನೋಟವನ್ನು ನೀಡುವ ಪದವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಾವು ಯಾವ ಮಾತನ್ನು ಯಾವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದರಿಂದ ಅದು ಹೊಸತಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ರೂಪನಿಷ್ಠರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಬೇರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅವರು ಬಹಳ ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ಅವರು ಗ್ರಹಿಸುವುದೇ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಅವರು ಒಂದು ಬಲೆಯನ್ನು ನೆಯ್ದು ಮತ್ತೆ ಪದಗಳ ವಿವರಣೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಬಲೆಯು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು

ಓದಲು ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಭವದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ರೂಪನಿಷ್ಠರ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಅವರ ಓದಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅದು ಹಾಗೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರು ಭಾಷೆಯ ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಬಹಳ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಇದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಮಾತಿನ ಲೋಕ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಬಹಳ ಭಿನ್ನವಾದುದೂ ಹೌದು ಯಾವುದನ್ನು ಅವರು ಭಾಷೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಆಲೋಚನೆಯಿಂದ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತುಗಳು ಹೊಸತೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದು ಕಾವ್ಯದ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಓದನ್ನು ಒಂದು ಸೀಮಿತವಾದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಾದರಿಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ. ಜೀವನವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಗಂಭೀರವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಇದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಜನ್ಯವಾದ ಬೇರೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಇದು ಗಮನಿಸುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಇದರ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಇಲ್ಲವೆನ್ನವುದು ರೂಪನಿಷ್ಠರ ನಿಲುವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಂಗತಿಗಳು ರಚಿತವಾಗಿವೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಇದನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ರೂಪಕ್ಕೆ ಇರುವ ಭೂತಕಾಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಒಂದು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ರೂಪನಿಷ್ಠರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗಣಿಸುವುದು ಎಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗುರುತಿಸುವುದು ರೂಪನಿಷ್ಠರ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಯಮಗಳು ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಎಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಅವರದೇ ಆದ ನಿಯಮವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದೇ ರಚಿತವಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಗಣಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ.

ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಒಳಗೆಯೇ ನೋಡಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅವರು ಕೃತಿಯ ಒಳಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಮಗ್ರವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ರೂಪನಿಷ್ಠತೆ

ಎನ್ನುವುದು ಬರೀ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ಒಂದು ಸಮಗ್ರವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ವಸ್ತುವಿಗೆ ಒಂದು ರೂಪವಿರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ನಿಲುವಾಗಿದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠತೆಯೆಂದರೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದರ ಮೇಲೂ ಗಮನವನ್ನು ನೀಡದೇ ಇರುವುದು ಎಂದೂ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಒಂದು ಸಮಗ್ರತೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಅವರು ಹೇಳುವುದು ಕೂಡಾ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಕೊಡಬೇಕಾದಷ್ಟು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅವರು ನೀಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ರೂಪದೊಳಗೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅಷ್ಟು ಸಮಂಜಸವಾದ ನಿಲುವೂ ಅಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಹೀಗೂ ನೋಡಬಹುದು : ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪವನ್ನು ಬುದ್ಧಿಜೀವಗಳು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ನಿರ್ವಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ರೂಪವನ್ನು ಅವರು ಒಂದು ಸ್ವಾಯತ್ತವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೂ ಇತರ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೂ ನಡುವೆ ಒಂದು ಬಿರುಕು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ವಾದ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಅವರಿಗೆ ಅದರ ರೂಪಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವ ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವರಗಳನ್ನು ನಾವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅದು ಭಾವನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕರೆಯಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ಹೇಳುವುದರ ಹಿಂದೆ ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶವೂ ಇತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಯು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ತಾತ್ವಕ ಮತ್ತು ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಭಾವುಕವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಇವಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಟ್ಟಲಾಗಿರುವ ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ವಿವರಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಟ್ಟುವಿಕೆಯನ್ನು ನಾವು ಬಿನ್ನವಾದ ಸ್ವರೂಪವೆಂದು ಯಾಕೆ ಹೇಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೂ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಎನ್ನವುದು ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಂಭೀರವಾದುದು ಎಂದು ಕರೆಯಬೇಕು ಎನ್ನವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ. ರೂಪದಿಂದ ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅಂದರೆ ರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೇ ಬೇರೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ರೂಪವೇ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೆನ್ನವುದು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ರೂಪವು ನಿರ್ಧರಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರೂಪದಿಂದ ವಸ್ತುವು ನಿರ್ಧರಿತವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾರೂ ಒಂದು ರೂಪದೊಳಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ತುರುಕುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅವರು ಅದನ್ನು ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಭೂತಕಾಲವು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನವ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು

ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಎಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಎನ್ನವುದು ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸೂಚಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಾದ ಪರಿಕರವು ಅವರಿಗೆ ದೊರೆಯುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಭಿನ್ನವಾದ ಹಾದಿಯಿಂದ ಎಂದು ಅವರು ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ನಿಯಮದ ಒಳಗೆ ಇರುವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರು ಚರ್ಚಿಸಲು ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಅವರು ಹೇಳಿದ ನಿಯಮದ ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ವಿವರಿಸುವುದು ಅಶಕ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಹೌದು. ಒಂದು ರಚನೆಯ ಒಳಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಬಂದಿರುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವಾದ ವಿಧಾನವಲ್ಲ. ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಒಳಗಿನ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗಲೇ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎದುರು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯ ಒಳಗಿನ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಸರಿಯಾದ ದಾರಿಯೂ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ರೂಪವೆನ್ನವುದು ಜೋಡಣೆ. ಮತ್ತು ಈ ಜೋಡಣೆಯು ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ರಾಚನಿಕ ಸಂಯೋಗವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಖಾಲಿಯಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ರೂಪದೊಳಗಿನ ಸಂಗತಿಯು ಸಂಯೋಜಿತವೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ಆಲೋಚನೆಯಿಂದ ಜನ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಆದರೆ ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅನನತ್ಯೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇತರ ಕಲೆಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ರೂಪನಿಷ್ಟರೂ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಂದು ಹೇಳಲು ಕಾರಣವಿದೆ. ಆಗ ಅದಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾರಣವೂ ಇತ್ತು. ಆಗ ಇಂಗ್ಲೀಶ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬಳಸತೊಡಗಿತ್ತು. ಅದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆಗಿನ ಇಂಗ್ಲೀಶ್ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಎಂದರೆ ಶ್ರೇಷ್ಟವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯು ಬೇರೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಆಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯು ಬೇರೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲೇ ಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದು ಎಂದರೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ. ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುವುದು ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವೇ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಯಿತು. ಯಾವುದನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕ ಎಂದು ಕರೆಯಬೇಕಾಯಿತೋ ಅದನ್ನು ರಾಚನಿಕವಾಗಿಯೂ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಲೇ ಬೇಕಾಯಿತು. ಅನಪರ್ಯವಾದ ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗಕ್ಕಿಂತ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಮಾತಾಡುವ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುವುದು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಇದೇ ವೇಳೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾಂಸ್ಥಿಕವೂ ಆಯಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ಭಿನ್ನ ಮಾಡುವದು ಅವರ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಇಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮಾತಾಡುವ ಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ

ಒಂದು ರಚನೆಯು ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ನಿಲುವಾಗಿತ್ತು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯೇ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು.ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಅವರು ನೋಡುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವು ಭಿನ್ನವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಬಳಸುವ ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ಕೇವಲ ತರಗತಿಕೇಂದ್ರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಇವೆ. ಅವುಗಳು ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಸರತ್ತಿನ ಹಾಗೆಯೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತರಗತಿಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ತೆಗೆದರೆ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯು ಉಳಿಯವುದೂ ಇಲ್ಲ. ರೂಪನಿಷ್ಠ ನಿಲುವೂ ಈ ಬಗೆಯದು. ರೂಪನಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಲುವು ಇದೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಅಗತ್ಯವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ನಿಲುವಾಗಿದೆ. ಬರೀ ಪದವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಪದಗಳು ಇವೆ. ಮತ್ತು ಆಯಾ ರೂಪದೊಳಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಮಹತ್ವವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ನಿಲುವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರ ಔಚಿತ್ಯವೇನು ಎನ್ನವುದಕ್ಕೆ ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಯಾವುದೇ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಬರೀ ಪದವೊಂದೇ ಹೇಗೆ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣ ಎನ್ನುವುದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ನಿಲುವು. ಪದಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಸಹಜವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಕೆಲಸವು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು ಅದರ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಹಜವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಟರು ವಿಶೇಷವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಅಸಹಜವಾದ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪದಗಳು ಎಂದು ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಪದಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಜೋಡಣೆಯು ಒಂದು ನಿಲುವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಭಾಷೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಿಂಚುವ ಪದಗಳನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಟರು ವಿಶೇಷವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಮಿಂಚಲು ಕಾರಣವೇನು ? ಅದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ, ವಸ್ತುವೇ, ನಿರೂಪಣೆಯೇ, ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ದೊಡ್ಡದಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದು ತುಂಬಾ ಅವಶ್ಯಕ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಸಳಕ್ಕನೆ ಮಿಂಚುವ ಪದಗಳು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ? ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ಮಾತುಗಳು ರೂಪನಿಷ್ಟರವುಗಳು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿ ಅದರ ಧ್ವನಿತಾರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಸರಿಯಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಹೇಳಲು ಯಾವುದೇ ಆಧಾರಗಳು ಇಲ್ಲ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ದಾಖಲಾಗುವಾಗ ಅದನ್ನು ಒಂದು ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆಯೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ರೂಪನಿಷ್ಟರ ಪ್ರಮುಖವಾದ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯು ಸ್ಥಗಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅರ್ಥವು ಋಣ ಅಥವಾ ಧನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಪದವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅದರ ಅರ್ಥದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬೇರೆ ಇರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಮಾತಿಗೆ ಒಂದು ತಳಹದಿಯು ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದಾದರೆ ಬರಹಕ್ಕೂ ಒಂದು ತಳಹದಿಯು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಟದ ಬರಹದ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಲು ಹೋಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದು ದಾಖಲಾಗಿದೆಯೋ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅವರು ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಅವರು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದರೆ ಭಾಷೆಯು ಯಾವಾಗ ದಾಖಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡದೇ ಯಾವುದು ಹೇಗೆ ದಾಖಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನವುದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಬುದ್ಧಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವರು ನೋಡಲು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು : ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಮನೋಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮತ್ತು ಬರಹದ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಯಾವದನ್ನು ನಾವು ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಯಾಕೆ ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಮೂಲತಃ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಯಾವಾಗ ನಮ್ಮ ಗದ್ಯದ ಲಯವು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಪದ್ಯದ ಲಯವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ನಾವು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಗಮಕ ಪ್ರಯೋಗ

ಗಮಕವೆಂದರೆ ಪದ್ಯವನ್ನು ರಾಗಬದ್ಧವಾಗಿ ಹಾಡುವುದು. ಹಾಡುವಾಗ ಎಲ್ಲಿ ಪದಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಬೇಕೋ ಅಲ್ಲಿ ಪದ ಬಿಡಿಸಿ ಹಾಡಬೇಕು. ಗಮಕವು ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಗಮಕದಿಂದಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸಾದಿಗಳು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಪರಿಚಯವಾಗಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಕಾವ್ಯಗಳ ವಿವಿಧ ಛಂದೋ ಶೈಲಿಯ ಜಾಡನ್ನು ಹಿಡಿದು ಕಥಾನಕ ರೀತಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ರಮ್ಯವಾಗಿ ರಸವತ್ತಾಗಿ ವಾಚಿಸಿ ಅರ್ಥಭಾವ ರಸಗಳನ್ನು ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡುವ ಕಲೆಯೇ ಗಮಕ ಕಲೆ.

ರಾಜರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವಾದಿ, ವಾಗ್ಮಿ, ಕವಿಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾನವಿದ್ದಂತೆಯೇ ಗಮಕಿಗಳಿಗೂ ಸ್ಥಾನವಿತ್ತು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕವಿಗಳಾದವರೂ ಗಮಕಿಗಳಾಗಿದ್ದುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಓಲಗದಲ್ಲಿ ಕವಿ; ಗಮಕ, ವಾದಿ; ವಾಗ್ಮಿ; ಪಂಡಿತರಿದ್ದರೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಆದಿಪುರಾಣ, ಪಂಚತಂತ್ರ, ನಂಬಿಯಣ್ಣನ ರಗಳೆ, ಮೋಹನ ತರಂಗಿಣಿ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸಭಾರತ, ಭರತೇಶ ವೈಭವ ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಗಮಕಕಲೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ.

> "ಸಕಳಕಲಾಭಾಷಾಲೌ
> ಕಿಕಸಾಮಯಿಕಾದಿ ವರ್ಣನಾನಿಣಿಕ್ತ
> ಪ್ರಕಟತರವಸ್ತುವಿಸ್ತರ

ವಿಕಲ್ಪವಿದನಲ್ಲದಾಗದಾಗದು ಪೇಟಿಲ್" (ಡಾ.ಆರ್ವಿಯಸ್ ಸುಂದರಂ., ಶ್ರೀವಿಜಯನ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ, 2017, ಪುಟ. 17.)

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಸಕಲಕಲೆಗಳು, ಭಾಷೆಗಳು, ಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವಿದ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯದ ಅರಿವು ಇರುವವನಿಗಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದು ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ತರುವುದು ನಿಜ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಅದನ್ನು ಬಳಸಲು ನಾವು ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತರುವಾಗ ಬಹಳ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತೇವೆ. ಉಪಯೋಗದ ಭಾಷೆಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾವು ಯಾವಾಗ ವಿಜ್ಞಾನದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಯಾವಾಗ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಬಿಟ್ಟ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ವಿಜ್ಞಾನದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕೆಲವರು ಮಾತ್ರವೇ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗದ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತವೂ ಹೌದು. ಮತ್ತು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಸಂವಹನವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬಯಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಬೇಕು, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಬೇಕು.ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸೂಚನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಒಂದು ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ನೋಡವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆನ್ನುವುದು ರೂಪನಿಷ್ಠರ ನಿಲುವು. ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಮಾತನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ಅಂಶವು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಿತ್ಯದ ಮಾತುಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನಿತ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನಿತ್ಯದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅದನ್ನು ನಾವು ಅದನ್ನು ತಳ್ಳಿಹಾಕಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗವು ಇರುವುದು ನಿತ್ಯದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಮರೆಮಾಚಿಕೊಂಡು ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಸತ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದು ಹಾಗೆ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಕಾವ್ಯಗಳು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯ. ಯಾವುದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವಾದ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಕಾವ್ಯವು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಚಹರೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ರೂಪನಿಷ್ಠರ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಅದೇ ಕಾರಣವು ಮುಖ್ಯವಾಗಬಾರದು. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಹನವನ್ನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವೆಂದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮಾತಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಎದುರು ಇರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬರಹದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಎದುರು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಇವರಿಂದ ಯಾವ ಸಮಸ್ಯೆಯು

ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಬೇರೆ. ಬರಹದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಬೇರೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಯಾವ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಮಾತನ್ನು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದು. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ನಾವು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇವೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಏರಿಳಿತಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗ ನಾವು ಹೇಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬರೆಯುವಾಗ ನಾವು ಹಾಗೆ ಬರೆಯಲಾರೆವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನೇ ನಾವು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ಬಳಸಲಾರೆವು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವುದೇ ತುಂಬಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಕ್ತಿಯೂ ಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ರೂಪನಿಷ್ಠರ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ರಾಜಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸಲು ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪನೆ ಮಾಡಲು ಅವರು ಮಾಡುವ ತಂತ್ರವೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅವರು ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಅವರದೇ ಆದ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಮತ್ತೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎದುರು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಕಥನದ ಸಂವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಮಾತ್ರವೇ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಿಧಾನವು ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅನಿಸಿದರೂ ಅವರು ಯಾವುದನ್ನು ಕಥನದ ವಸ್ತುವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕಥನ ಪ್ಲಾಟ್ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ನಿಜವಾಗುವುದು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ನಿರೂಪಣೆಯು ಪದಗಳು, ಅದರ ಅರ್ಧವಿರಾಮ, ಅದರ ಚಿಹ್ನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪದಗಳನ್ನು ಛೇದಗೊಳಿಸಬೇಕು, ಯಾವಾಗ ಪದವನ್ನು ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸಬೇಕು, ಯಾವ ಪದವನ್ನು ಹೇಗೆ ಉಚ್ಚರಿಸಬೇಕು, ಎಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪದವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಬೇಕು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ವ್ಯಾಕರಣಶಾಸ್ತ್ರ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಅವರು ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ವ್ಯಾಕರಣ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮಾತ್ರವೇ. ಮತ್ತು ಅದುವೇ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದಾದರೆ ಉಳಿದ ಯಾವ ಅಂಶಗಳೂ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನವನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನು ಮಾಡಲು ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವಾಂತ್ವಕೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರೂಪವೆಂದರೆ ಅದರದೇ ಆದ ಮೌಲ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಅದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಂತಿಕೆಯೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎನ್ನುವುದೇ ಅದರ ಮುಖ್ಯವಾದ ಗುರಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರೂಪಣೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆಯೂ ನೋಡಬಹುದು– ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಅದರದೇ ಆದ

ಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಅದರದೇ ಆದ ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾವು ಕೃತಿಯನ್ನು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ನಿರೂಪಣೆಯೆಂದರೆ ಇದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರೆ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಅದರ ಒಳಗಡೆಗೆ ಹುಡುಕುವುದು ಎಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಹುಡುಕುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಅಂಶವನ್ನು ತಾನೇ ನಿರೂಪಿಸುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಅದೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಅನನ್ಯತೆಯೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಲಕ್ಷಣವೆನ್ನುವುದು ಅದರ ನಿಲುವು. ಕೃತಿಗೆ ಇರುವ ಅನನ್ಯತೆಯೆಂದರೆ ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇ ಎನ್ನವುದರ ಕುರಿತು ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಮೌನವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರದ ಮೂಲಕವೇ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯೊಂದ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನವುದಕ್ಕೆ ಅವರು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ನೀಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನು ನಾವು ರೂಪದ ಮೂಲಕವೇ ನಿಗದಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವದ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನವನ್ನು ನಾವು ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವೆಂದರೆ ಅದು ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಹೌದು. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಕೇವಲ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪದ ಮೂಲಕವೇ ಅದನ್ನು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುವುದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವೇ ಹೊರತು ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಮಾತ್ರವೇ ಅದರ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೂ ಅದರ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ನೆರವು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರೆ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧವೆನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಲಕ್ಷಣವೂ ಹೌದು. ಕೃತಿಯೊಂದು ಶುದ್ಧ ಮತ್ತು ಮಡಿ ಎಂದು ಯಾಕೆ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಕೃತಿಯು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಆಯಾ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ಉಪ ಉತ್ಪನ್ನ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಭಾಷಿಕ ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟ ಎನ್ನವುದನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೇ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಮೂಲತಃ ಭಾಷೆ ಸ್ವಾಯತ್ತವಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಸ್ವಾಯತ್ತ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಅನವಶ್ಯಕವೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೇ ಒಂದಿಲ್ಲ ಒಂದು ಕಾರಣಕ್ಕೆ ನಾವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಬಳಸುವಾಗ ಅದನ್ನು ಯಾರೂ ತುಂಬಾ ಪವಿತ್ರವಾದುದು ಎಂದು ಬಳಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅವರು ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠರು ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ.

ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕವಿಯು ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾಗಿದ್ದು ಅವನು ಮಾತ್ರವೇ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಹಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಓದುಗರ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ರೂಪಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತ ಮಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅಕ್ಷರ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದವನು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದಲಾರ. ಮತ್ತು ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು : ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವವರು ಕೆಲವರು. ಅದನ್ನು ಓದುವರು ಕೂಡಾ ಕೆಲವರು. ಇಡೀ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರು ಇದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಅವರು ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗಿಂತ ಲೇಖಕರು ಹೆಚ್ಚು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದ್ದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವವರು ಮಾತ್ರವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠರೆಂದೂ ಅವರ ಬರಹಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅನನ್ಯತೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಬರಹವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಓದುವವರು ಮತ್ತು ಲೇಖಕರು ಒಂದು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಆವರಣವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮೇಲುನೋಟದ ಸಂಬಂಧವೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಪಾಂಡಿತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಬರಹಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ರೂಪಿಸಿಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಮಾಜವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದರ ಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಬರಹವು ಮಾತ್ರವೇ ರೂಪಿಸಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಹೇಳಿರುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಾವು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒಂದು ರೂಪಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತ ಮಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಯಾವುದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ದತೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ದತೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದ ವಾದವೆಂದರೆ ರೂಪನಿಷ್ಠತೆ. ಅವರು ಹೇಳಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ರೂಪದ ಮಿತಿಯಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ನೀಡುವುದೂ ಸರಿಯಲ್ಲ. ರೂಪ ನಿಷ್ಠರು ತಮ್ಮ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ತಮಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ಧತೆಯು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರು ಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಅವರು ಗಣಿಸಲು ಹೋಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಬರೀ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಅವರು ನೋಡುವುದು ಕೃತಿಯ ಆಂತರಂಗಿಕ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಬರಹ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನವುದು ಅವರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬರೆದಿರುವ ಪಠ್ಯ ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಗುಣವಿದೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅವರು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ನೀಡುವುದು ಎಂದರೆ ಉಳಿದ ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ಗೌರವವನ್ನು ಕೊಡದಿರುವುದು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗುತ್ತದೆಯೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ

ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಶುದ್ಧ ಶೈಕ್ಷಣಿಕವಾದುದೂ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಕೇವಲ ಆಂತರಿಕ ಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಆದರೆ ಅವರು ಯಾವುದನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಬರೆದದ್ದು ಸತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಇದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ ಮತ್ತು ಯಾಕೆ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುದೂ ಇಲ್ಲ. ಬರಹದ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಗಳು ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆಯೋ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವುದು ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದ ಮಾತ್ರವೇ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವೇ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಬರೀ ಆಂತರಿಕತೆಯೆನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾದರೆ ಉಳಿದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸುವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು. ಬರೆದಿರುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು ? ಯಾವುದನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗಿದೆ. ರೂಪವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಇಲ್ಲ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಪಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದ ಗುಣವಿದೆ ಎಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಗುಣವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಕಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೀ ಭಾಷೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಎಂದರೆ ಬರೀ ಭಾಷೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ರೂಪವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಮನುಷ್ಯ ನಿರ್ಮಿತ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ರೂಪವು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನುಭವದ ಪ್ರತೀಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದನ್ನು ಕೇವಲ ಭೌತಿಕವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು ಎನ್ನುವುದೂ ನಿಜ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನು ಭಾಷಿಕವಾದ ಕೌಶಲವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ರೂಪಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಒಂದು ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಅನೇಕವಾದ ಆಯಾಮವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ, ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಆಯಾಮವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಕ್ರಮವು ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಕೂಡಾ ಈ

ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ.

ನಮಗೆ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಅನುಭವವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮನೋಲೋಕದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಾಹಕ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ವ್ಯಕ್ತಮಾಡುವುದು ನಮ್ಮ ಅಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಕಷ್ಟ ಮತ್ತು ಸುಖಗಳನ್ನು.ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಬೇಕೇ ಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಹೇಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನವೂ ಇದೆ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಯೂ ಇದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗೆ, ಜೀವನ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ನಾವು ನಮಗೆ ಹೇಗೆ ಬೇಕೋ ಹಾಗೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯು ಹೇಳುವುದು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ಜೀವನವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬರೀ ಭಾಷೆಯ ಆಧಾರದಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಕಡಿಮೆ. ನವ್ಯರು ದಿನನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೀವನದ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಡುವುದೇ ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೋಡುವುದೇ ರೂಪನಿಷ್ಟರ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಗುರಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಾಂದ್ರವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಟರು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬರಹವನ್ನು ಯಾರೂ ಕೇವಲ ಭೌತಿಕವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲೆಯು ನಮ್ಮ ಅಂತರಂಗದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದುವೇ ಸರ್ವಸ್ವ ಅಲ್ಲವೆನ್ನವುದರ ಅರಿವು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಕ್ಕೆ ಇದೆ. ಬರೆಯುವುದು ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಕೌಶಲವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ಕೌಶಲವನ್ನು ನಾವು ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಯಾರೂ ಹೆಚ್ಚು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವುದಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅನೇಕರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಸಮತೋಲನದ ಸ್ಥಿತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಪರಸ್ಪರ ವಿಚ್ಛೇದನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಜೀವನ ಮತ್ತು

ಅದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಪ ನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾರ್ಗವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಕಾರ್ಯಗಳಿಂದ ಬೇರೆ ಮಾಡುವುದು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ದಿನ ಮಾತಿಗಿಂತ ಬೇರೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗಲೇ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿನ ತಾತ್ವಕತೆಯನ್ನು ಅವರು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಾತು ಬರಹದ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆ ಇದೆ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಯಾವುದನ್ನೂ ನಾವು ಬೇರೆ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೂ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಮಿತಿಗಳೂ ಇವೆ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆಯು ಎಲ್ಲಾ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಮತ್ತು ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬಹಳ ಮಿತಿಗಳೂ ಇವೆ. ಯಾವುದೇ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಸಂಕಥನಗಳು ವಿನಾ ಕಾರಣ ಬಂದಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಖಾಸಗಿಯಾದ ಅನೇಕ ಬರಹಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಮಿತಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿರುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಸಂಕಥನಗಳು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸರಳ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ. ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆಯು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಕ್ರಮವೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ದಿನ ನಿತ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಕೂಡಾ ನಿಜಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ದಿನನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯೇ ಕಾದಂಬರಿಯ ಭಾಷೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಈ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರೋ ಆಗ ಅದರ ಚೌಕಟ್ಟು ಕೂಡಾ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ರೂಪವನ್ನು ಅವರು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಅದು ಅನನ್ಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅವರು ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅವರು ಸ್ವಾಯತ್ತವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಹನವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಬರಹದ ಮಾತು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ನೇರ ಸಂಬಂಧವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹೇಳುವ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ದರ್ಶನಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ತತ್ವಜ್ಞಾನವೆಂದರೂ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯಂತೂ ತುಂಬಾ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅನುಕ್ರಮತೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಎನ್ನುವುದು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವು ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಅದರ ಸಮಾಜದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಭಿನ್ನ ಬಗೆಯದೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅದು ಹೇಳುವ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸಂಗತಿಯಂತೆಯೂ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಕಾಸದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಕಾಸವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಒಪ್ಪಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ಲೇಖಕನ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೋಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಅದು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅನಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಒಂದು ನಿಲುವು ಎನ್ನುವುದು ಇದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಲೇಖಕನನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದ ಯಾವುದೇ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಅವರ ಚರ್ಚೆಗಳು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರದಿಂದಲೇ ಹೊರಡುತ್ತವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಮಾರ್ಥ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಇದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ರೂಪವನ್ನು ಅವರು ಸ್ವಯಂಸಂಪೂರ್ಣವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರು ಚಲನರಹಿತವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅವರು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲ. ಅದೂ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಏಕ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ನೋಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬನೇ ಲೇಖಕನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಲು ನಮಗೆ ರೂಪನಿಷ್ಟರ ಹತ್ಯಾರವು ಸಾಕಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಹೇಳಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ನೋಡಲು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ನೋಡವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೂ ಹೌದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಲು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ವಿಜ್ಞಾನ, ಧರ್ಮ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವೂ ಕೂಡಾ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ಕೂಡಾ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೆರಡು ಕೂಡಾ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕರು ಇದನ್ನು ಅಷ್ಟು ಗಮನಿಸಲು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಘಟಕ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ನೆರವು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ, ಅದು ಸ್ವತಂತ್ರ, ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ರೂಪನಿಷ್ಟರ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಬರೆಯುವುದೂ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ತಕ್ಕ ರೂಪಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸುವುದೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು

ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ನಾವು ಕೊಡುವ ರೂಪಗಳು ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆಲೋಚನೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬರೀ ರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅದರಿಂದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ನಾವು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಬರೀ ರೂಪಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅನ್ವಯವಾಗುವದೂ ಇಲ್ಲ. ಮತ್ತು ರೂಪವೂ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಕಥನವೇ ಆಗಿದೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವೂ ಇದೆ. ಬರೆಯುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಮನಸ್ಸು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಹೇಳುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅದರದೇ ಆದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ನಾವು ನಡೆಸುವ ಅನೇಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಮತ್ತು ಯಾವುದೇ ಅನ್ಯ ವಿಷಯಗಳು ಬಾರದಿರುವ ಶಿಸ್ತು ಎಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕಥನವೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಅನನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುವ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಬೇರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ರೂಪ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವೂ ಇದೆ. ಆಶಯವೇ ನಿಜವಾಗಿ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಆಶಯವೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕಥನವನ್ನು ತೆರೆಯುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಕ್ರಮವೂ ಪರಸ್ಪರ ಕೊಳ್ಳು ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಗಮನಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆಯ ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರೂ ಭಾಷೆಯ ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟವೆನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಭಾಷಿಕವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಎಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಅವರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಕಾರನಿಷ್ಠರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವವಿದೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವಿದೆ. ತುಂಬಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾರವು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವುದೂ ನಿಜ. ಪೂರ್ಣವಾದುದು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ನಾವು ಯಾವ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಆದಕ್ಕೆ

ಮುಕ್ತಾಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಆಶಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಜೀವನ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವುದು ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕ ಮಾಡುವುದು ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ನಮಗಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆ, ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಆಶಯಗಳಿಗೆ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ನಾವು ಯಾವ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ಪ್ರಕಾರದ ಕುರಿತಾದ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯು ಭಿನ್ನವೇ ಆಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಕಾರವು ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕ ಆಯ್ಕೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅಂಶವಿದೆ. ದೇವಸ್ಥಾನದ ಅರ್ಚಕ, ಚರ್ಚಿನ ಪಾದ್ರಿ, ಮುಲ್ಲಾ ಮೊದಲಾದವರು ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನಂಬಿದ್ದಾರೆ. ದೇವಸ್ಥಾನದ ಅರ್ಚಕನಿಗೆ ದೇವಸ್ಥಾನವೇ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಜಾಗ. ಅಂದರೆ ಆ ಜಾಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅವರ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಜಾಗ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ನಾಟಕ, ಭಾವಗೀತೆ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಯಾವ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಬಿಟ್ಟ ವಿಷಯಗಳು. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಅವಾಸ್ತವದ ಪುರಾಣಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆಶಯದ ಏಕತೆಗೂ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಮಾತಿನಂತೆ ಬರಹವೂ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಆಶಯಗಳು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ.

ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ನಮಗೆ ಇರುವ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಗೂ ನಮ್ಮ ನಡವಳಿಕೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದರ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಶತ್ರುತ್ವ, ಮಿತ್ರತ್ವ, ಒಂಟಿತನ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಲಕ್ಷಣವೂ ಹೌದು. ನಮ್ಮ ಮಾತು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ವ್ಯವಹಾರಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದರ ಚಹರೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕಾರಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆಶಯವು ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಹೌದು. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಹೊರತು ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯು ಒಂದು ನಿಯಮದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಯಾವಾಗ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಆಶಯದ ಮೂಲಕ ನೋಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ಅದು ಒಂದು ಪ್ರಕಿಯೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು

ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದೂ ಇಲ್ಲ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅದು ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಚಹರೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ರಚನೆಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ರಚನೆಯು ಸಮಗ್ರ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಬಿನ್ನವೆಂದು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದರಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವೂ ಅಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಗೂ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವು ಇದೆ. ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ರಚನೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಕೂಡಾ ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಕಾರ್ಯವು ಬೇರೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಯಾಕೆ ಹಾಗಾಗಿದೆ ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗಲೂ ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಅದರ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಉದ್ದೇಶಿತವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಪ್ರಾರಂಭವಿದೆ. ಮತ್ತು ಅಂತೆಯೇ ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಅಂತ್ಯವಿದೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಗಮನಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಮುಗಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ರಚನೆಗೆ ಒಂದು ಅಂತಸ್ಥವಾದ ಗುಣವೂ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮೆಶಿಯರಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

◆

ಅಧ್ಯಾಯ 31

ರೀತಿ, ಮಾರ್ಗಗಳು – ಗುಣ

"ಕನ್ನಡದ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಮಾರ್ಗಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸುವ ವಿಷಯವು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕಡೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ, ಅದಾವುದೆಂದರೆ, ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ನೋಂಟ್ಪೆಂ, ತರಿಸುವೆಂ ಇತ್ಯಾದಿ ರೂಪಗಳನ್ನು ದಕ್ಷಿಣಮಾರ್ಗದ ಕವಿಗಳೂ ಅವಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ನೋಡುವೆಂ, ತರಿಪೆಂ ಇತ್ಯಾದಿ ರೂಪಗಳನ್ನು ಉತ್ತರಮಾರ್ಗದ ಕವಿಗಳೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದೇ, ಏವಂಜೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾದ ಕೆಲವು ದ್ವಿರೂಪ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉತ್ತರಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತೊಂದು ದಕ್ಷಿಣಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದೇ ಈ ಮಾರ್ಗಗಳಿಗೆ ಭೇದಕಗುಣವೆಂದು ಫಲಿತವಾಯಿತು. ನೃಪತುಂಗನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವೇಳೆ ಈ ಭೇದವು ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈಚೆಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ರೂಪನ್ವಯವೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ . ಉತ್ತರಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನೃಪತುಂಗನ ಹೇಳಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರ 'ಯ' ಕಾರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕ್ರಿಯಾರೂಪವು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ತೆಲುಗಿನಲ್ಲೂ 'ಟಿ' ಕಾರವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಉತ್ತರಮಾರ್ಗವು ತೆಲುಗಿನ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿತು ಎಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ರಾಷ್ಟವೇ ಸರಿ. ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಈಗ 'ಜಿ' ಕಾರವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಇದ್ದಿರಬಹುದು ಎಂಬ ಊಹೆಗೆ ಸಾಧಕವಾದ ಗುರುತುಗಳು ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ ...." ಎಂದು ಹೇಳಿ ಮಾರ್ಗಭೇದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ನಾಗವರ್ಮ ಭಟ್ಟಾಕಳಂಕರ ಮತಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿ. ಆರ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರರೂ ತಮ್ಮ ವಾದವನ್ನು ಹೀಗೆ ಮುಗಿಸಿದ್ದಾರೆ : "ಇದುವರೆಗೂ ಮಾಡಿದ ವಿಚಾರದಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಮಾರ್ಗಗಳುಂಟು : ಅವಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾದ ದ್ವಿರೂಪಕ್ತಿಯೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ತಮಪುರುಷ, ದ್ವಿರೂಪ ಸರ್ವನಾಮಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅನ್ಯತರವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದೇ ಭೇದಕಗುಣವು ಎಂದು ಫಲಿತವಾಯಿತು. ಈ ಭೇದಕ್ಕೆ ತಮಿಳಾಗಲಿ ತೆಲುಗಾಗಲಿ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳಲು ಆಧಾರವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅತ್ಯಲ್ಪವಾಗಿಯೂ ಅಮುಖ್ಯವಾಗಿಯೂ ಇರುವ ಭೇದವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಮಾರ್ಗಗಳಾಗಿ ಈಗ ಹೋರಾಡುವುದು ಅಷ್ಟು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಲ್ಲ"[1] ರೀತಿ :

ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದೂ ಇಲ್ಲ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅದು ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಚಹರೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ರಚನೆಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ರಚನೆಯು ಸಮಗ್ರ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಬಿನ್ನವೆಂದು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದರಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವೂ ಅಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಗೂ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವು ಇದೆ. ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ರಚನೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಕೂಡಾ ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಕಾರ್ಯವು ಬೇರೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಯಾಕೆ ಹಾಗಾಗಿದೆ ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗಲೂ ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಅದರ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಉದ್ದೇಶಿತವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಪ್ರಾರಂಭವಿದೆ. ಮತ್ತು ಅಂತೆಯೇ ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಅಂತ್ಯವಿದೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಗಮನಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಮುಗಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ರಚನೆಗೆ ಒಂದು ಅಂತಸ್ಥವಾದ ಗುಣವೂ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮೆಶಿಯರಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

◆

ಅಧ್ಯಾಯ 31

ರೀತಿ, ಮಾರ್ಗಗಳು – ಗುಣ

"ಕನ್ನಡದ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಮಾರ್ಗಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸುವ ವಿಷಯವು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕಡೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ, ಅದಾವುದೆಂದರೆ, ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ನೋಂಟ್ಪೆಂ, ತರಿಸುವೆಂ ಇತ್ಯಾದಿ ರೂಪಗಳನ್ನು ದಕ್ಷಿಣಮಾರ್ಗದ ಕವಿಗಳೂ ಅವಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ನೋಡುವೆಂ, ತರಿಪೆಂ ಇತ್ಯಾದಿ ರೂಪಗಳನ್ನು ಉತ್ತರಮಾರ್ಗದ ಕವಿಗಳೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದೇ, ಏವಂಜೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾದ ಕೆಲವು ದ್ವಿರೂಪ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉತ್ತರಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತೊಂದು ದಕ್ಷಿಣಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದೇ ಈ ಮಾರ್ಗಗಳಿಗೆ ಭೇದಕಗುಣವೆಂದು ಫಲಿತವಾಯಿತು. ನೃಪತುಂಗನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವೇಳೆ ಈ ಭೇದವು ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈಚೆಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ರೂಪನ್ವಯವೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ . ಉತ್ತರವಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ನೃಪತುಂಗನ ಹೇಳಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರ 'ಯ' ಕಾರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕ್ರಿಯಾರೂಪವು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ತೆಲುಗಿನಲ್ಲೂ 'ಟಿ' ಕಾರವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಉತ್ತರವಾರ್ಗವು ತೆಲುಗಿನ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿತು ಎಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ರಾಷ್ಟವೇ ಸರಿ. ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಈಗ 'ಜ' ಕಾರವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಇದ್ದಿರಬಹುದು ಎಂಬ ಊಹೆಗೆ ಸಾಧಕವಾದ ಗುರುತುಗಳು ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ ...." ಎಂದು ಹೇಳಿ ಮಾರ್ಗಭೇದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ನಾಗವರ್ಮ ಭಟ್ಟಾಕಳಂಕರ ಮತಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿ. ಆರ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರರೂ ತಮ್ಮ ವಾದವನ್ನು ಹೀಗೆ ಮುಗಿಸಿದ್ದಾರೆ : "ಇದುವರೆಗೂ ಮಾಡಿದ ವಿಚಾರದಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಮಾರ್ಗಗಳುಂಟು : ಅವಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕವಾದ ದ್ವಿರೂಪಕ್ತಿಯೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ತಮಪುರುಷ, ದ್ವಿರೂಪ ಸರ್ವನಾಮಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅನ್ಯತರವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದೇ ಭೇದಕಗುಣವು ಎಂದು ಫಲಿತವಾಯಿತು. ಈ ಭೇದಕ್ಕೆ ತಮಿಳಾಗಲಿ ತೆಲುಗಾಗಲಿ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳಲು ಆಧಾರವಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅತ್ಯಲ್ಪವಾಗಿಯೂ ಅಮುಖ್ಯವಾಗಿಯೂ ಇರುವ ಭೇದವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಮಾರ್ಗಗಳಾಗಿ ಈಗ ಹೋರಾಡುವುದು ಅಷ್ಟು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಲ್ಲ"[1] ರೀತಿ :

ಕಾವ್ಯವು ಬರೀ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಧ್ವನಿ ಶಕ್ತಿಯು ಬೇರೆ ಇರುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಅದರ ರೀತಿಯಿಂದ. ರೀತಿಯು ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತರಹ ಇರುತ್ತದೆ. ಹೇಳುವ ರೀತಿಯು ಸರಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಅದು ಮುಖ್ಯ. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಭಾರತೀಯ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ವಿವರವಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ರೀತಿ – ಗುಣ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ರೀತಿಗೆ ಮತ್ತು ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ರೀತಿಗೆ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಮೊದಲಿಗೆ ಇದನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮತ್ತು ಅಪ್ರಸಿದ್ಧ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ರೀತಿಗೆ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಕಾಲಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಲಿಖಿತ ಮತ್ತು ಮೌಖಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ರಮವನ್ನು ನಾವು ಮೊದಲು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದ ಅಲೌಕಿಕ ಮಾರ್ಗ ಅದರೂ ಕಾವ್ಯವು ವ್ಯವಹಾರ ಅನುಸಾರಿಯಾದ್ದು ಎನ್ನುವುದು ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರೀತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ವಾಮನ, ಭಾಮಹ ಮೊದಲಾದವರು ರೀತಿಯ ಕುರಿತು ಹೇಳಿದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲ. ಅವರು ಗುಣ, ರೀತಿ, ಪ್ರದೇಶ, ಕಾವ್ಯವಸ್ತು – ಇವುಗಳನ್ನು ಜೊತೆಯಾಗಿಯೇ ನೋಡಿದರು. ಭಾಮಹನ್ನು ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ದಂಡಿಯು ಕಾವ್ಯದರ್ಶದಲ್ಲಿ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಗುಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಮನ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಗದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ರೀತಿಯಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳು ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ರೀತಿಯು ನೇರವಾದುದು ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಉದ್ಭಟನು ಎರಡನೆಯ ಹಂತವೊಂದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಅಮುಖ್ಯ ವ್ಯಾಪಾರವೆಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಕಾವ್ಯದ ಚರ್ಚೆಗೆ ರೀತಿಯೂ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಗಳಿವೆ. ಅದು ಉನ್ನತ, ಮಧ್ಯಮ, ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಎನ್ನುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಾವು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಯು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಶೈಲಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ರೀತಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. (ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನ) ವಾಮನನು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಗುಣಕ್ಕಿರುವ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭಾಮಹನು ಕಾವ್ಯದ ಗುಣದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಏನಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ರೀತಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ.

ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಎನ್ನುವುದು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿರುವುದು.

ರಾಜಭೋಜನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಓದಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕಾವ್ಯ, ಪುರಾಣ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ವಿಧಿ-ನಿಷೇಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಪೆಲ್ಡನ್ ಪೋಲಾಕ್‌ನ ವೇದ, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆಯೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಭಾರತದ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈ ಬಗೆಯ ವಾದಗಳನ್ನು ತಳ್ಳಿ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ವೇದವು ಧರ್ಮ ವಿಧಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವೇದ ಮತ್ತು ಉಪನಿಷತ್ತು ಋಷಿಗಳಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ವೇದದ ಭಾಷೆಯೇ ಬೇರೆ. ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯೇ ಬೇರೆ. ವೇದವನ್ನು ನಾವು ಶ್ರುತಿಗಳೆಂದು ಅನಂತರ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಸ್ಮೃತಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಎ.ಕೆ. ವಾಲ್ಡರ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಕೃತಿಯಂತೆ ಓದುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಮಾನವೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕುಂತಕನು ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥದಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಥವಾ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯು ಮಾತ್ರ.

ಪತಂಜಲಿ ಮತ್ತು ಪಾಣಿನೀಯವರು ಈ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಯಾಕೆ ಕೈ ಹಾಕಿದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಯೋಚಿಸಬೇಕು. ಅವರು ಬರೆದಿರುವುದು ಒಂದು ಸಂಧಿಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅವರು ಭಾಷೆಗೆ ಕುರಿತಂತೆ ಒಂದು ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದೆಂದರೆ ಭಾಷೆಗಿರುವ ಬಹು ಸಾಧ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ರೂಪವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವುದು. ಪತಂಜಲಿಯು 'ಶಬ್ದಸ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಶ್ಯ' ಎಂದೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ 'ಆಚಾರೇ ನಿಯಮ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಪತಂಜಲಿಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಇತಿಹಾಸ ರೂಪವೂ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಅವನಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ವೈದಿಕ ಮಂತ್ರಗಳ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪವು ಆಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಮಾತು ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಾಕೃತ, ಪೌಲಿ ಮೊದಲಾದ ಭಾಷೆಗಳು ಅಂಚಿಗೆ ಸರಿದವು. ಸಂಸ್ಕೃತವು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಇದು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗೀಕರಣವೂ ಹೌದು.

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಒಂದು ದೋಷ, ಎರಡು ಅವ್ಯಾಪ್ತಿ. ಮೂರು ಅತಿವ್ಯಾಪ್ರಿ, ಕಾವ್ಯವೇ ಬರೀ ವಾಕ್ಯಗಳ ಸಮೂಹವಲ್ಲ. ಭಾಮಹನು ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ದಂಡಿಯು ಇಷ್ಟ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಗುಣ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರ ಒಂದು ಅಲೆಯೇ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅವನು ಗುಣಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಾನೆ.

ವಾಮನ ರೀತಿರಾತ್ಮ ಕಾವ್ಯಸ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ವಾಮನ ವಿಶಿಷ್ಟತಾ ಪದ ರಚನೆ ರೀತಿಯೆಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯವು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಆನಂದವರ್ಧನ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ಶಬ್ದ ಅರ್ಥ' ಶರೀರತತ್ವ ಕಾವ್ಯಂ' ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಆಗಿದೆ.

ವಾಮನ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ರೀತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಿಶಿಷ್ಟ ಪದರಚನ ರೀತಿ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾಕ್ಯ.

ಕುಂತಕನು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಮಮ್ಮಟನು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ದೋಷ ಮತ್ತು ಸುಗುಣ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ದೋಷ ಗುಣ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರವು ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಜಗನ್ನಾಥ ಪಂಡಿತನು ರಮಣೀಯ ಅರ್ಥಪ್ರತಿ ಪಾದಕೆ ಶಬ್ದಂ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೇನು ಎಂದು ವಿವರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವೇ ಸರಿ. ರೀತಿಯು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯು ಆಗಿದೆ.

31. 1 ನಿರೂಪಣೆ

ನಿರೂಪಿಸು ಎಂದರೆ ಹೇಳು ಎಂದರ್ಥ. ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಿರೂಪಣೆ' ಕಥನ ನಿರೂಪಣೆ; ನಾಟಕ ನಿರೂಪಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಈಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ 'ನಿರೂಪಣೆ' ಯ ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನವು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ನಿರೂಪಣೆಯ ಕುರಿತ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಕಥನವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಥನವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಕೃತಿಯವಸ್ತು, ಅದರ ರಚನೆ; ಅದರ ಆಂತರಿಕ ಕ್ರಮಗಳ ಕುರಿತು ನಿರೂಪಣಾ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಥನ ವಸ್ತುವು ನಿರೂಪಣೆಯ ಮೂಲಕ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಕಥನದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ನಿರೂಪಕನು ಕತೆಯನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಅದು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರು ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕಥನ ತಂತ್ರವಾಗಿಯೂ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಯಾರು ಕತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೋ ಅವರು ನಿರೂಪಕರು ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಂಬಾರರ ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ: ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ: ಕಾರ್ನಾಡರ ಹಯವದನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

(ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : ಸಿ.ಎನ್.ರಾಮಚಂದ್ರನ್ 2002 ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ
ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ 2001 ಕಥನಶಾಸ್ತ್ರ)

ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಸಂವಹನ

ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪಠ್ಯದ ಒಳಗಡೆಗೆ ನಿಂತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ, ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವಂಥದ್ದು ಕೂಡಾ ಕೃತಿಗಾರನು ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ. ಘಟನೆಗಳು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರನ ಮುಖಾಂತರ ಒಳನುಗ್ಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಇದು ಅನಂತಗರ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಪಾವಿತ್ರ್ಯವು' ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಹಕರಿಸುತ್ತವೆ ಕೂಡಾ.

ಘಟನೆಯ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಪಾವಿತ್ರ್ಯ'ಅದರ ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅದರ ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಪಾವಿತ್ರ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿಲ್ಲ. ಸಂವಹನವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ವಿಧಾನ, (ರೂಪ) ಅದನ್ನು ಹೆಣೆಯುವ ವಿಧಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಥನ ಕ್ರಮದ ಭಾಷೆಯು ಯಾವ ಕಾಲವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯು ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ

6:8 ಬಾರ್ತ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಪಾತ್ರವಿರುವುದು ವಾಸ್ತವ, ಭಾಷೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವೃತ್ತಿ (Mode)ಗೆ. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಇವರ ನಡುವಿನ ಒಪ್ಪಂದದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ಇವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ, ಭಾಷೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಯವಾದುದರಿಂದ ಅದು ಲೇಖಕನಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಉಪಯುಕ್ತವಿಲ್ಲ. ಶೈಲಿಯ ಉಗಮ ಲೇಖಕನ ಆಂತರ್ಯ-ದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಯಾವಾಗಲೂ ಅನಿಶ್ಚಿತವಾದದ್ದು, ವೃತ್ತಿ (Mode)ಯೊಂದೇ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಬಲ್ಲುದು ಎಂದು ಬಾರ್ತ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರೀತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಆಯ್ಕೆಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ಅವನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಾಗ ಲೇಖಕ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೊಂದನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತಾನೆ. ಬಾರ್ತ್‌ನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, "ಕಾದಂಬರಿ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಮೃತ್ಯು. ಅದು ಬದುಕನ್ನು ವಿಧಿಯಾಗಿ, ಸ್ಮರಣೆಯನ್ನು ಉಪಯುಕ್ತ ಕೃತಿಯಾಗಿ ವೇಳೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಕಾಲವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಸಮಾಜದೊಡನಿರುವ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿಯೇ." ಬಾರ್ತ್ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಮೃತ್ಯು ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮೂಲಕ 'ಅರ್ಥವನ್ನು ದೊರಕಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಓದುಗ ಇರುವಿಕೆಯ ನೇರವಾದ ಅನುಭೂತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ

ಪರಿಕೀಯತೆಯ ಅನುಭವ ಅವನಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. (ಬಾತ್, 1967,45) (ಕಾದಂಬರಿ ಸ್ವರೂಪ. ಹೊಸಚಿಂತನೆ ಜಿ.ಎಸ್,ಆಮೂರ ಪುಟ.34)

ಕೆರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವನು ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ (Ideology) ಯೇ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಪಾತ್ರ ಕೊಡುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅವನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಹೀಗಿದೆ: "ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಯುಗದ ಸಮಗ್ರತೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ನೆಲೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಈ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಸಾಂಸಾರಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಾದಂಬರಿಕಾರನ ಪೂರ್ವನಿಯೋಜಿತ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನ ತನ್ನ ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿತವಾಗುವ ಯುಗ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಎಲ್ಲಿಯೋ ನಿಂತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. (Kaiser et al, 1992, 34) ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಲವೆಲ್ ಕ್ಯಾಪಿಟಲಿಸ್ಟ್ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎತ್ತುತ್ತಾನೆ. "ಕಾದಂಬರಿ, ಕ್ಯಾಪಿಟಲಿಝುಂನ ಉತ್ಪಾದನೆಯೆನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದಲ್ಲಿ, ಅದು ಕ್ಯಾಪಿಟಲಿಝುಂ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಬಯಸಿದುದನ್ನೇ ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಲ್ಲವೇ?" ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಲುಕ್ಯಾಚ್, ಅಲ್ತ್ಯೆರ್, ವಿಲಿಯಮ್ ಗೋಲ್ಡಮನ್, ಈಗಲ್‌ಟನ್ ಮೊದಲಾದವರೂ ಎದುರಿಸಿದ್ದರು. 1840 ರವರೆಗೆ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದ ಕಾದಂಬರಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿವನ್ನು ಹರಿತಗೊಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕಾದಂಬರಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿವನ್ನು ಹರಿತಗೊಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ಈ ಮಿತಿಯಿಂದ ಪಾರಾಯಿತು ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ತಝುರ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠಕಲೆ ಐಡಿಯಲಾಜಿಕಲ್ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಬಲ್ಲುದು. ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ ಹಾಗೂ ಈಗಲ್‌ಟನ್ ಈ ಸಂಬಂಧದ ಜಟಿಲತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. (Lovell, 1968, 14-15) ಯುಗದ ಐಟಿಯಾಲಜಿಗಳಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಯಾರೂ ಮುಕ್ತರಾಗಲಾರರು ಎಂಬ ಪೂಕೋನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ರೆನೆ ಜೆರೆರ್ಡ್ ವಾಂಛೆ (Desire) ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ತ್ರಕೋಣರೂಪೀ ವಾಂಛೆ (ಕರ್ಮ – ಕರ್ತೃ – ಮಧ್ಯಸ್ಥ) ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ನೆಲೆ" ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಮಧ್ಯಸ್ಥ' ಹೊಸ ಬಾಳಿನ ಆಸೆಯ ರೂಪ ತಳೆಯಬಹುದು. (ಜೆರರ್ಡ್ 1965,52).

ಇದುವರೆಗೆ ವಿವರಿಸಿದಂತೆ ಕಾದಂಬರಿ ಕಲ್ಪನೆ (Fiction) ಕಥನ (Narration) ಹಾಗೂ ಭಾಷೆ (Language) ಈ ಮೂರರ ಸಂಯುಕ್ತ ಸಂಕಥನವಾದುದರಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ, ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಭೆಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಕ್ರಿಯೆ, ಕಥನದ ಎರಡು ಆಯಾಮಗಳಾದ ಕಥೆ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಭಾಷೆಯ ನಿರೂಪಣ ಶಕ್ತಿಯ ಇತಿಮಿತಿಗಳು, ಪಠ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ (Interpretation) ದ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದ ಹೊಸ ಚಿಂತನೆಯ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿಯೇ ವಿಮರ್ಶಕ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನನ್ನ ಈ ಲೇಖನ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆಯಾದರೂ ಅದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉಪಯುಕ್ತವಾದೀತು ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದೇನೆ. (ಕಾದಂಬರಿ ಸ್ವರೂಪ. ಹೊಸಚಿಂತನೆ ಜಿ.ಎಸ್,ಆಮೂರ ಪುಟ.34)

ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅಡರ್ನೊ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಲಾಭವನ್ನು ಅನೇಕ ಬೂರ್ಜ್ವಾಗಳು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಅವನು ಮರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ಬಂದ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಆಗ ಬಂದ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅನೇಕರು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡರು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಎನ್ನುವುದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿ ಎಂದು ಅಡರ್ನೊ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಮಹತ್ವ ಇದೆ. ಅದು ಕೊಟ್ಟ ಜ್ಞಾನವು ಅನೇಕರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡಿತು. ಬೇಕನ್ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ (1561– 1626) ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅಧಿಕಾರ ಎಂದು ಕರೆದವನು ಇವನೇ. ಓದು ಎನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿಜವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುವಂತೆ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಸೆಮಿನಾರ್. ಕಮ್ಮಟ ಮುಂತಾದವುಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಥರ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬರಹವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ವಿವೇಕಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಂಕಥನದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾವು ಸಂಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ವಿಜ್ಞಾನವು ತಮ್ಮ ಪಾಡಿಗೆ ತಾವೇ ಅನನ್ಯ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದವು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ವಿಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದು ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದರು. ಅತ್ಯಂತ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಎನ್ನುವುದು ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತಂದಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಆಗ ಹಳೆಯ ಕಥನಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮರುಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಯಿತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಇವೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಹೊಸದಾದ ಒಂದು ವಿಧಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯು ಅನೇಕವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಈವತ್ತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆಧುನಿಕ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಹಳೆಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತದೆ, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಅನೇಕರಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡಿದೆ. ಅಡರ್ನೊ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಧುನಿಕ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವು ವರ್ತಕರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡಿದೆ ಆದರೆ ಅದು ರಾಜರಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಹೊಸತನವು ಬಂದಿದೆ. ಹೊಸ ಭಾವ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಲೇಖಕರಿಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ತೇಜಸ್ವಿಯವರು ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿದವರು. ಅದನ್ನು ಆಧುನಿಕವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ನಮಗೆ ಈಗ ಹಳೆಯದು ಎಲ್ಲವೂ ಚಿನ್ನವಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಕರಗಿಸಿ ನಾವು ಹೊಸದಾದ ಆಭರಣ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಳೆಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ನಮಗೆ ಒಂದು ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಸತ್ಯ. ಅದು ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗದೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು

ಐತಿಹ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಐತಿಹ್ಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ನೋಡಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಹೇಳಿದರು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅವರ ರಾಮಾಯಣವು ನಮಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ನಿಲುವು. ಲೆಬಿನಸ್ ಒಮ್ಮೆ ಗಣಿತ ಎನ್ನುವುದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಒಂದು ವಿಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದ. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು.

ಡೇವಿಡ್‌ಸನ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : ಒಂದು ಭಾಷೆಗೆ ಇರುವ ಸುಪರಿಚಿತವಾದ ನಿಲುವು. ಮತ್ತೊಂದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಪರಿಚಿತವಲ್ಲದ್ದು. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ; ನ್ಯೂಟನ್ ಮೊದಲಾದವರ ಮಾತುಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಚಿತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ರೂಪಕಗಳು ಕೂಡಾ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳು ಕೂಡಾ ವಾಸ್ತವದ ಜೊತೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಘಟನೆಯನ್ನು ಕವಿತೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ರೂಪವು ಘಟನೆಗೆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡಾ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ನಾವು ಒಂದು ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಬರಹವು ನಮಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ದಾಖಲೆಯೂ ಹೌದು. ಸಾವಿನ ನಂತರವೂ ನಮ್ಮ ಬರಹವು ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಮಾತುಗಳು ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಮಾತಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ, ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಬರಹಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಬರಹವು ನಮ್ಮ ಸಾವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇರುವ ಹಾದಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಸಾವಿನ ಭಯ ಮತ್ತು ಬರಹಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬ್ಲೂಂ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ (ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಬ್ಲೂಂ. 1973 ದಿ ಆ್ಯಕ್ಸೈಟಿ ಆಫ್ ಇನ್‌ಫ್ಲುಯೆನ್ಸ್ ಪು.10) ನಮ್ಮ ಬರಹವು ನಮ್ಮ ಆಗುವಿಕೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವೂ ಹೌದು. ಬರಹವು ನಮ್ಮ ಒಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಖುಶಿಯು ಒಂದು ಥರವಿರುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನ ಖುಶಿಯು ಬೇರೊಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಬರಹಗಳು ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಮಾತುಗಳೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಅದು ಅನನ್ಯತೆಯ ಪ್ರತೀಕವೂ ಆಗಿದೆ.

ಲಕಾನ್ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಅಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳೂ ಇವೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂತರವನ್ನು ಲಕಾನ್ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸತ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಸತ್ಯ ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ ನೀಶೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಬೇಕು ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಬಾರದು ಎನ್ನುವುದೂ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು

ಯಾವುದನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಬೇಕು ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಬಿಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕೆಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಫುಕೋ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಫುಕೋನ ವಾದಗಳು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು ಹೌದು. ಕೆಲವು ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮಗಳು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಲು ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ವಸಾಹತು ಆಳಿತವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಜಮಾನ ಮತ್ತು ಗುಲಾಮರ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬೇರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಹೇಗೆ ಹೊಸದಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹುಟ್ಟುಹಾಕುತ್ತದೆ. ಉಳಿದವನ್ನು ಬಿಡುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದರ ನಡುವೆ ಕೆಲವು ಜಾಗವು ಹೇಗೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಜಾಗವನ್ನು ಯಾವುದು ತುಂಬಬಲ್ಲದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಆಗಿನ ಲೇಖಕರು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳಾಂತರ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ನಮ್ಮ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಇವೆ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಓದು ಎರಡೂ ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾದ ಒಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಆಗಿದೆ. ನಮಗೆ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವು ನಮಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಬರಹವು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಆಯುಧವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕವಾದ ಗುಣವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಮನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹೊರಗೆ ಮನೆ ಮತ್ತು ಮನೆಯ ಒಳಗೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಭಿನ್ನವಾದದ್ದನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಮನೆಯಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ನೆಮ್ಮದಿಯೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಊರು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅದರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಮನೆ ರಹಿತವಾದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ಪಡೆದುಕೊಂಡರೆ ನಾವು ಅನಾಥರಾಗುತ್ತೇವ

ಹೆಗೆಲ್ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಕಾಲವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಕಾಲ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಕಾಲ. ಡೆಲ್ಯೂಷ್ ತರ್ಕ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ನಿಯಮಗಳು ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲ ರಹಿತವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಡಮಾಸಿಯೋ ಮತ್ತೊಂದು ವಿವರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಕ್ಷೆಗೆ ಅದು ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಅವನು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ನಕ್ಷೆ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಮಿದಳು ಅನೇಕವನ್ನು ನಕ್ಷೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಕ್ಷೆಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಈ ನಕ್ಷೆಯು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮಿದುಳಿಗೆ ನಕ್ಷೆ ಮಾಡುವುದು

ಗೊತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಜೀವನಕ್ರಮ ಹಾಗೂ ಅವನ ದೇಹದ ಸ್ಥಿತಿ, ಅವನು ನೋಡುವ ಜಗತ್ತು ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಡಮಸಿಯೋ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ನರವ್ಯೂಹಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನೆನಪು ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅವನು ವಿವರಿಸಿದ. ಮೂಲ ಸ್ವಯಂಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಾವನೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಮಿದುಳಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅವುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ನಿಕಟತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಅನೇಕ ಸರ್ತಿ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ತಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಇಡುತ್ತೇವೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಹರೆಗಳು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಮಿದುಳು ಮತ್ತು ನರಮಂಡಲವು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅವನು ಭಾವನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ. (ಅದೇ) ನಮಗೆ ಬರುವ ಭಾವನೆಗಳು ಒಂದೇ ಥರ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಫಾಸ್ಕಲ್‌ನ ಒಂದು ವಾದವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ (ಅವನು ಫ್ರೆಂಚ್‌ನ ಒಬ್ಬ ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ, ಭೌತವಿಜ್ಞಾನಿ, ಕ್ಯಾಥೊಲಿಕ ದೇವತಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ 1623– 62) ಸ್ವಭಾವವು ನಿರ್ವಾತವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಇವನ ವಾದ. ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ನಮಗೆ ಏನನ್ನಾದರೂ ಸೂಚಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿಲುವು ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ನಮಗೆ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ನಾವು ಅನುಸರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ವಿದ್ಯಮಾನಕ್ಕೆ ಯಾವುದು ಕಾರಣ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ದೇಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಭಾವನೆಗಳು ಅವನ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಭಾವನೆಗಳು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಹೇರುತ್ತವೆ, ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ತಕ್ಷಣ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸುಪ್ತವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳೂ ಆಗಿವೆ ಎಂದು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಸುಪ್ತವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಆದರೆ ಡಮಾಸಿಯೋ ಸುಪ್ತವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮಿದುಳು, ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ (ಅದೇ 198) ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಮಗೆ ಭಯವೋ ಆತಂಕವೋ ಆಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಇದು ಹೀಗಾದರೆ ಅನಂತರ ನಾವು ಚೇತರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸವು ನಮಗೆ ರಚನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ನಿಯಂತ್ರಣವು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ನಮಗೆ ಒಂದು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ನಡೆಯಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೋವು ಮತ್ತು ಸುಖ ಎರಡೂ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಗುರಿಯು ಅಲ್ಲ. ನೋವಾಗಲೀ ಸುಖವೇ ಆಗಲಿ ಅದು ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಭಾವನೆಗಳು ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಆಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಡೇನಿಯಲ್ ಡೆನ್ನೆಟ್

ಅಮೇರಿಕಾದ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ. ಮನಸ್ಸು, ವಿಜ್ಞಾನ, ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರ, ವಿಕಾಸವಾದ, ಜ್ಞಾನ ಮಿಮಾಂಸೆ ಇವನ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳು. (1942) ಹೆಗೆಲ್, ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಡೆನ್ನೆಟ್ ಈ ಮೂವರನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಜಿಜೆಕ್ ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗಿದೆ. ಡೆನೆಟ್ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ವಿವರಣೆಯ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದ ಚಿಂತಕನೂ ಹೌದು. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿದ ಲೇಖಕನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಡೆಸ್ಕಾರ್ಟೆಸ್ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ನಿಲುವಿಗೂ ಡೆನೆಟ್ಟನ ನಿಲುವಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಡೆಸ್ಕಾರ್ಟೆಸ್ ಸ್ವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತರ್ಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಅವನ ನಿಲುವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ. ನಾನು ಯೋಚಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂದರೆ ನಾನು ಇದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಅವನ ನಿಲುವುಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಅನುಮಾನವೂ ಅವನಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣವು ಆಗಿದೆ. ಸತ್ಯವು ಜ್ಞಾನದ ಮೂಲ ಮಾನದಂಡ. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನಗಳು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಆಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತತೆಯು ಇದೆ. ಗಣಿತ ಮತ್ತು ಇತರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಹೇಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಸ್ವರೂಪವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾನು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ ಹಾಗಾಗಿ ನಾನು ಇದ್ದೇನೆ. ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಅನುಮಾನವೂ ಇರಬಾರದು. ನಾನು ಅನುಮಾನಿಸುತ್ತೇನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾನು ಇದ್ದೇನೆ ಎನ್ನುವುದು ಕಾಗಿಟೋ ತತ್ವಜ್ಞಾನ. ಅನುಮಾನ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಅವನು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ. ಜ್ಞಾನ (ಸೈಂಟಿಯಾ) ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಿರುವ ಸಂಬಂಧವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಉದ್ಧೇಶವು ಕಾರಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಅನುಮಾನ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ರಮವೂ ಆಗಿದೆ. ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಅವನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಮಗೆ ಇರುವ ಮನಸ್ಸು ಅನೇಕವನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆ. ಒಳ್ಳೆಯದು ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಎನ್ನುವುದು ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇದೆ .ಇದರ ನಡುವೆ ಹೋರಾಟವೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ, ಇದು ಎಲ್ಲಾ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ, ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸುವುದು ಎಲ್ಲಿ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಇದನ್ನು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾ ಬರಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಇದು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೂರಿದೆ. ನಂಬಿಕೆಗಳು ಹೇಗೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಒಂದು ವಸಾಹತು ಮಾಡಿದೆ ಎಂದು ಅನೇಕ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಲೇಖಕರು ಇದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಊಹೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಏನೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಣ್ಣು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತಾ ಒಂದು ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಜಾಗತಿಕವಾದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಈವತ್ತು ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಾದವು ಇದೆ: ಯಾವುದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಮ್ಮ ಎದುರು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇದೆ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಹೈಡೆಗಾರ್ ಕೂಡಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ತತ್ವಜ್ಞಾನವೂ ಇದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ವಸ್ತುಗಳು ಕಾಂಕ್ರೀಟಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು

ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಒಂಟೊಲಾಜಿಕಲ್ ಬಹುಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಬಹು ಮಾರ್ಗಗಳು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಡ್ಯಾನಿಯಲ್ ಕ್ರಿಸ್ಮೆಕ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಹುವಚನದ ಹಾದಿಯನ್ನು ನೋಡಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಯ ಅಥವಾ ಕಾಲ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ಅಲ್ಲ. ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲವನ್ನು ನಾವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆ ಥರ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏನೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಏನಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ವಿಷಯ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆಯೋ ಆಗ ಆದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ: ಶೂನ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೇ ಚಲನೆಯು ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ತರ್ಕವು ಆಗಿದೆ. ಸಾರ್ತ್ರೆಯು ಆಗುವುದು ಮತ್ತು ಆಗದೇ ಇರುವುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲದ ಕಾರಣದಿಂದ ನಾವು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇರಲು ದೇವರ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಲಕಾನ್ ಮತ್ತು ಸಾರ್ತ್ರೆಯು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಈವತ್ತು ಎಲ್ಲಾ ಭೌತಿಕವಾದ ಶಕ್ತಿಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳ ಶಕ್ತಿಯೂ ಕೂಡಾ ಉಳಿದ ಯಂತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಕಡಿಮೆ ಎಂದು ಅನಿಸಿದರೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ ಅದನ್ನು ಹಿಗ್ಸ್ ಪರಿಣಾಮ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಿಗ್ಸ್ ಕಣಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ದ್ರವ್ಯರಾಶಿಯು ಅತ್ಯಂತ ವೇಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವಿಗೆ ದ್ರವ್ಯರಾಶಿಯನ್ನು ನೀಡುವುದನ್ನು ಹಿಗ್ಸ್ ಪರಿಣಾಮ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ತರಂಗ ರೂಪವು ದ್ರವ್ಯ ರಾಶಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಕಣವು ಅತ್ಯಂತ ವೇಗವಾಗಿ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ನಿರ್ವಾತದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದೆಯೂ ಇರಬಹುದು ಆದರೆ ಅದು ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹಿಗ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವು ಋಣಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬಹುದು ಇಲ್ಲವೇ ಧನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಶಕ್ತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಏನೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಇಂದ್ರಿಯದ ಬಯಕೆಯನ್ನು ತಗ್ಗಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ನಮ್ಮನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಬೌದ್ಧವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆಸೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಬರುವ ದುಃಖ ಅದರ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಿಲುವು. ಬರುವಾಗ ನಾವು ಏನನ್ನೂ ತಂದಿಲ್ಲ. ಹೋಗುವಾಗ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನೂ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಳೆದೆ ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆಯು ನಮಗೆ ಬೇಡವೆಂದು ಗೀತೆಯು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ದೇವರನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಓ ದೇವರೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಪಾಡು ಎಂದರೆ ದೇವರು ಬರುತ್ತಾನೆಯೇ? ಮತ್ತೊಮದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಕೇಳಬೇಕು: ಓ ದೇವರೇ ನನ್ನನ್ನು ಈ ಮ್ಲೇಚ್ಛರಿಂದ ರಕ್ಷಿಸು ಎಂದು ಒಬ್ಬ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ಮಾತನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಮೂರನೆಯವನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಅಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ದೇವರು ಯಾರನ್ನು ನಂಬಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ವಾಸ್ತವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇದೆ. ಆಯಾ ದೇವರು ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಯಾರನ್ನು ರಕ್ಷಣೆ ಮಾಡಿದ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಉದಾಹರಣೆಯು ಇಲ್ಲ ದೇವರು ಇರಬಹುದು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ನಂಬಿಕೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಈ ಪ್ರಮೇಯಗಳು ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಮೇಯ ಅಥವಾ ನಂಬಿಕೆಯು ನಮಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಮತ್ತು ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಕಷ್ಟದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೇವರು ಬರದೇ ಹೋದರೆ ಆಗ ದೇವರನ್ನೂ ಬೈಯದೆ ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಹಾಜರಾಗಿದೆ ಅಥವಾ ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಾವು ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬಂದಾಗ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ ಹಿಗ್ಸ್ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ನಮಗೆ ಇದನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಅವಕಾಶ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾವನ್ನು ಆಸ್ತಿಕವಾದವು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ಯೋಚನೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಎಲೈಸಬೆತ್ ಕುಬ್ಲರ್ ರೋಸ್ ಕೆಲವು ವಿವರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಸಾವು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಭಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರಾಕರಣೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಆತಂಕಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲು ಇದರಲ್ಲಿ ಏಕಾಕಿತ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅನಂತರ ಸಿಟ್ಟು ಬರಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಚರ್ಚೆಯು ಶುರುವಾಗುತ್ತದೆ ಕೊನೆಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕಾರವು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಸಾವು ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭ, ಜೀವನ ಎನ್ನುವುದೇ ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಅವನು ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಸತ್ಯ. ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸುಲಭದ ಮಾತು ಅಲ್ಲ. ಸಾವು ಮತ್ತು ಅದರ ಮುನ್ನುಡಿಯೇ ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಆತಂಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. (ಎಲೈಸಬೆತ್ ಕುಬ್ಲರ್ ರೋಸ್ ಒನ್ ಡೆತ್ ಅಂಡ್ ಡೈಯಿಂಗ್ 1969)

ಪಾರ್ಮನಿಡೆಸ್ ಎನ್ನುವ ಗ್ರೀಕಿನ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯು ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಅವನ ಅತ್ಯಂತ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಕೃತಿಯು ಆನ್ ನೇಚರ್. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಬದಲಾವಣೆಯು ಅವನಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಬದಲಾವಣೆಯು ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಎನ್ನುವುದು ಕಾಲಾತೀತವೂ ಆಗಿದೆ. ಅದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಜಗತ್ತು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವು ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಲೋಕದೃಷ್ಟಿ ಎನ್ನುವುದೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅವನು ತಾರ್ಕಿಕನೂ ಆಗಿದ್ದ. ಅದು ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅವನೂ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಭೌತಿಕತೆಯು ಅವನಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ಲೇಟೋ ಗೌರವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವಾಗ ಅವನು ಒಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವ ಎನ್ನುವುದನ್ನು

ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಅನೇಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಜ್ಞಾನವೂ ಒಂದು ಅಲ್ಲ. ನವೀನ ಪ್ಲೋಟೊನಿಸ್ಟರು ಅವನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರನ್ನು ಮೊನೊಯಿಸ್ಟರು ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯು ಒಂದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವು ಒಂದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಒಂದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅದು ಒಳ್ಳೆಯ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಒಂದು ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಲ್ಲ. ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಆಗುವುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಆಗುವುದು ಎಂದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಲಿತವಾಗಿ ಆಗುವುದು ಅಲ್ಲ. ಒಂದು ಆಗುವುದು ಎಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ವಿಶ್ವದ ರಚನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಆಗುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುವ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಆಗುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದರ ಸೂಚನೆಯೂ ಹೌದು. ಜಗತ್ತಿಗೂ ನಮ್ಮ ಆತ್ಮಕ್ಕೂ ಒಂದು ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ಈ ಜಗತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ ಹಾಗೂ ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಏಕತೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ದೇವರು ಒಬ್ಬ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯತನ ಎನ್ನುವುದು ಆಗುತ್ತದೆ. ಕೇಡು ಎನ್ನುವುದು ಸರ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರವಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಾ ಮನುಷ್ಯರು ಒಂದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆತ್ಮವೆಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ವಾಹಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ತತ್ವಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಏಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಪ್ಲುಟೋನಸ್ ಸಿದ್ಧಾಂತವೂ ಏಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಶ್ರೇ.ಷ್ಠವಾದ್ದು ಇದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಆಗುತ್ತದೆ. ಆಗುವುದು ಎಂದರೆ ನಾವು ಒಳ್ಳೆಯತನವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಅವನಲ್ಲಿ ಬೀಯಿಂಗ್ ಮತ್ತು ನಾನ್ ಬೀಯಿಂಗ್ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ನಾವು ಯಾವಾಗ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಂತೋಷವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ: ಜಿಜೆಕ್ ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ: ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಆಗುವುದು ಅಂದರೆ ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಪಾಡುವುದು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯವು ಆಗಿದೆ. ಪಾರ್ಮನಿಡೆಸ್ ಹೇಳುವ ನಿಲುವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎನ್ನುವುದು ಆಗುವಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಆಗುವುದರಿಂದ ಅದರ ಸಹಯೋಗವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಜಿಜೆಕ್ ಹೇಳಿದ. ಆಗುವಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಹೈಡೆಗಾರ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದಾದರೂ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪೂರ್ವ ಎನ್ನುವುದು

ಇರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸೌಟು ಎನ್ನುವುದು ಆಗಬೇಕಾದರೆ ಅದರ ಮೊದಲು ಒಂದು ಮರದ ತುಂಡು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆತ್ತಿದರೆ ಅದು ಸೌಟು ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮರ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಮೊದಲು ಇತ್ತು. ಅದರ ಅನಂತರ ಅದು ಸೌಟು ಆಯಿತು. ನಾವು ಹುಟ್ಟಿದೆವು. ಅನಂತರ ನಾವು ಮನುಷ್ಯರು ಆದೆವು. ಇದನ್ನು ಲಕಾನ್ ಕೂಡಾ ತನ್ನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ನಾವು ಆಗುವುದು ಎಂದರೆ ಏನು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಆಗುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ಆಗುವ ಮೊದಲು ಅಸ್ಪಷ್ಟವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಒಂದು ಥರ ಪರದೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಕೂಡಾ ಆಗುವುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಏಕೈಕ ಎನ್ನುವುದು ತತ್ವಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಹೌದು. ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಅನಂತರ ಬೇರೆ ವಾದಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವು ಆಯಿತು. ಇಸ್ಲಾಮಿಕ್, ಯಹೂದಿ ಜನರು ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ಮುಂದುವರಿಸಿದರು. ಲಕಾನ್ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟವೆಂದು ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವು ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಆಗುವಿಕೆಯು ಚಲನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಯಮಗಳು ಆಗುವಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಹೆಣ್ಣೆಂದರೆ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಂದೆಯ ಒಂದು ಹೆಸರು ಎಂದು ಲಕಾನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಯಾಕೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಗಂಡು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ವರ್ಗೀಕರಣವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಗಂಡು ಎಂದು ಸರಳವಾಗಿ ವಿಭಜನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಎನ್ನುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ವಾದ. ನಾವು ಅದನ್ನು ಪಿತೃತ್ವ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರ ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಗಂಡು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣು ಎನ್ನುವುದು ಯಾವ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಎಂದು ಅವನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಲಕನ್ ಯಾವುದನ್ನು ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸುವ ಸೂಚಕ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಈ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸೂಚಕವು ಅಂತ್ಯ ಇರುವುದು ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸೂಚಕ ಎನ್ನವುದು ಸೂಚಕ 1. ಸೂಚಕ 2. ಸೂಚಕ 3. ಸೂಚಕ 4. ಹೀಗೆ ಮುಂದುವರಿಯತ್ತದೆ. ಹಣ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಮೌಲ್ಯ. ಆದರೆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಯಾವುದು ಕ್ರಯ ಎನ್ನುವುದರಿಂದ ಅದರ ಮೌಲ್ಯವು ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರಿತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸೂಚಕ ಎನ್ನುವುದು ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಸರಪಣಿಯ ಕೊಂಡಿಗಳ ಥರ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಲಕಾನ್ ಅದನ್ನು ಖಾಲಿಯಾದ ಸೂಚಕಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಸೂಚಕಗಳು ಹೇಗೆ ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ನೋಡಬಹುದು: ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ನಾನು ಒಬ್ಬ ಸೂಚಕ. ಅದರೆ ನಾನು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವುದು ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಬಳಿಗೆ ಹೋದಾಗ ಮತ್ತೆ ನಾನು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ಕೊಂಡಿಯ ಥರ. ಹಾಗೆಯೇ ಗಂಡು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣು ಎನ್ನುವ ಸಂಬಂಧಗಳು. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಫ್ಯಾಲಿಕ ಸಂಕೇತಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಬರೀ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ನೋಡಬೇಕು: ಒಡಲಾಳದ ಸಾಕವ್ವ ಸಂಕಟ ಮತ್ತು ಅವಮಾನವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಹೆಣ್ಣು ಅವಳ ನೋವು ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಅವಳ ಹಸಿವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಿದರೆ ಸಾಕಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರ ಮುಖಾಂತರ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇಂಥಾ ಅವಮಾನವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವವರು ಅನೇಕರು ಇದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಕತೆಯು ಜಗತ್ತಿನ ಒಂದು ರೂಪಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಗ್ರೀಕ್ ನಿಯಮವು ನಮಗೆ ಒಂದು ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಹೇಳಿದೆ: ಸಮಾನತೆಯೆನ್ನುವುದು ಜಗತ್ತಿನ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯ. ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿದರೆ ನಾವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಮನುಷ್ಯರ ಏಕತೆಯನ್ನೂ ಮಾತಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಭಾಷಿಕ ಸಂವಾದವೂ ಹೌದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿತು. ಒಂದು ಅಡನ್ ಮತ್ತೊಂದು ಮೆಡೆನ್. ಅಡನ್ ಘಟನಾತ್ಮಕವಾದ ನಿರಾಕರಣೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಮೆಡೆನ್. ಇದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಏನೋ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಏನೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಸರಿಯಾದ ನಿಲುವು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏನೂ ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವುದರ ಬದಲು ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇದರ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಒಂದು ನಿಲುವು. ನವೀನ ತರ್ಕವು ನಮಗೆ ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಇರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಶೂನ್ಯತೆಯು ಅಲ್ಲ, ಅದು ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಇದೆ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಬಳಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವತ್ತೂ ರೂಪಕವು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಸಂದೇಶವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಭಾಷೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಬರೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದರೆ ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಭಾಷೆಯ ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಹೌದು. ಅದು ಆಲೋಚನೆಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಈಗ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ನಾವು ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಅದೃಷ್ಟವಂತರೂ ಹೌದು. ನಮಗೆ ಬರೆಯಲು ಈವತ್ತು ಹಲಗೆ ಮತ್ತು ಬಳಪವು ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಕಾಗದ ಬಳಸದೆಯೇ ನಾವು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ದಾಟಿಸಬಲ್ಲೆವು. ನಮಗೆ ಈವತ್ತು ಬರೆಯುವುದು ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ನಾವು ಈವತ್ತು ನೇರವಾಗಿ ಕಂಪ್ಯೂಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಟೈಪ್ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಉಪಯೋಗವು ಸುಲಭ. ಆದರೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಮಗೆ ಮಾತಾಡಲು ಮೊಬೈಲ್ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ಬಳಸಬಲ್ಲೆವು. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ನಮ್ಮ ಭಾವಚಿತ್ರವನ್ನು ತೆಗೆಯುತ್ತೇವೆ. ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಅದರ ಉಪಯೋಗವು ಸುಲಲಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಜಗತ್ತು ಏನಿದೆಯೋ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಯಾವುದು ಈವತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾದ ಜಗತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಮೇಲೆ ನಮಗೆ ಅಧಿಪತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಆಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ವಾಸ್ತವವು ಈವತ್ತು ಬದಲಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಎದುರು ಇರುವ ಮಾದರಿಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವು ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭ ಮಾಡಿದೆ. ನಾವು ಈವತ್ತು ಯಾರನ್ನೂ ಬೇಗ ಸಂಪರ್ಕಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಲಯಗಳೂ ಇವತ್ತು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಗಳ ರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗಳು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ.

ಆದ್ದರಿಂದ ಈವತ್ತು ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಈವತ್ತು ಜಗತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಲು ಅದರದೇ ಆದ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ಇದನ್ನು ಫುಕೊಯಾಮ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಎದುರು ಈವತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯ ಸರಕಾರಗಳು ಇವೆ. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವೂ ಇದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಕ್ಷಿಪ್ರವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಧ್ಯಯನಗಳೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಮ್ಮಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿದ್ದು ಅದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಗಮನಿಸುತ್ತಿವೆ ಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಅನೇಕರು ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಂದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯು ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಒಂದು ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ಅನೇಕ ಉದ್ಯೋಗವನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಮಗೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅದು ಬದಲಿಸಿದೆ. ನವೀನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಹೊಸದಾದ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಅದು ಕಾರಣವೂ ಆಗಿದೆ. ಒಂದು ಸಮಾಜವು ಹೇಗೆ ಪಲ್ಲಟವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣವೇನು ಎಂದು ನಾವು ಈವತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ರಚನಾತ್ಮಕವಾದ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರೋಮಾಂಟಿಕ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡಿದ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ. ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸಿರುವರು ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸಾರ ರೂಪವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಿತು.

◆

ಅಧ್ಯಾಯ 32

ಭಾಷೆ

ಹತ್ತೊಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ರಾಚನಿಕವಾದ ವಿಧಾನವು ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಬಂತು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅನೇಕರು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ನಾವು ಅದರ ಸಂವಾದಿತನವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದು ಎಂದು ಅನೇಕರು ಭಾವಿಸಿದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಅದು ನೇರವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಒಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾದ ರೂಪವು ಇದೆ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಹೇಳಿದರು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರ್ಚೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಲಿಂಗತಾರತಮ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೂ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖವೇ ಆರ್ಥಿಕವಾದ ಬದಲಾವಣೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾದವು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರದಲ್ಲಿ ಆಯಿತು ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡುವ ವಿಧಾನವು ಉಂಟಾಯಿತು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯೂ ಆಯಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಭಾಷೆಯು ಇದೆ. ಅದು ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ರೂಪಕವು ಹೇಗೆಲ್ಲಾ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ , ಅದಕ್ಕೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು, ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗೂ ಸಂಕೇತಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ, ರೂಪಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆ ಸಂಬಂಧಗಳು ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯಾಯಿತು. ಗ್ರೇಮಾಸ್ ಭಾಷೆಗೆ, ಅದರ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹಾಗೂ ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ವಾದವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅವನು ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ

ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹೇಗೆ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಭಾವನೆಯು ಏನು ಎನ್ನುವುದು ಅವನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಲೇಖಕನು ಒಂದು ಸಂಕೇತದ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ಒಂದು ಸೂಚನೆಯು ಕೊಡುವುದು ಸತ್ಯ. ರಷ್ಯಾದ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದರು. 1929ರ ತರುವಾಯ ಭಾಷೆಯ ಚರ್ಚೆಯು ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ರಾಚನಿಕ ವಿಧಾನವನ್ನು ಹೇಗೆಲ್ಲಾ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್ ಬರಹವೂ ನಮಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯು ಆಗಿದೆ. ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದು ಹೇಗೆ ವಿವರಣೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿತು ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಯಿತು. ರಾಚನಿಕವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಜಗತ್ತನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾದ ಚಳುವಳಿಯೂ ಆಯಿತು. ಸಸೂರನ ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನವು ಕಾಲ ಮತ್ತು ರಚನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ನಮಗೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆಗಳು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು: ರಚನಾವಾದವನ್ನು ಅನೇಕರು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ರಾಚನಿಕ ವಿಧಾನವೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪರಿಕರವೂ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಾವು ಈವತ್ತು ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗಲೂ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಪಠ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈವತ್ತು ನಮಗೆ ಕಾಂಟ್ ಮತ್ತು ಅವನ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ರೂಪಗಳು ಕೆಲವು ಕಾರಣದಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಜತೆಗೆ ಅವನು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದವೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಅವಕಾಶವು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕಾಲವು ಪಲ್ಲಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪಲ್ಲಟವೆನ್ನುವುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಾರಣದಿಂದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಅತ್ಯಂತ ದೊಡ್ಡದಾದ ಅದರ್ಶ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ನಮಗೆ ಈವತ್ತು ಕಾಲವು ವಾಸ್ತವದ ಒಂದು ಭಾಗವೂ ಆಗಿದೆ. ಕಾಲ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಭ್ರಾಂತಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವು ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಈ ಆಗುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಾವು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ: ನಮಗೆ ಇದನ್ನು ಈಗ ಮಾಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಮಗೆ ಈ ಸಂದರ್ಭವು ಅತ್ಯಂತ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಎರಡೂ ನಮಗೆ ಇರುವ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಆಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಳುವಾಗ ನಮ್ಮ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಗಳೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ನಮ್ಮ ಕಾರಣ ಎನ್ನುವುದು ತುಂಬಾ ನಿಗೂಢವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕೆಲಸ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣಗಳು ಒಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಿಗೂಢವೆಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು.

ಆದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆಯೋ ಅದು ಆಗದ ಹಾಗೆ ನಮ್ಮ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರವು ತಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಕಾರ್ಯವೇ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾರಣಗಳು ಹಾಗೂ ಕಾರ್ಯಗಳು ಜೊತೆಗೆ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಅದರ ಜತೆಗೆ ನಾವು ಯಾವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.. ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್ ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಇದ್ದರೆ ನಾವು ಅದರ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಹೊರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಸಂಗತಿಯು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ.

ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ಅದನ್ನೂ ಡೆಲ್ಯೂಜ್ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ಕಾಲವು ನಮಗೆ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ದೇಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ನಾವು ಒಂದು ಕಾಲದ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲವು ಬೇರೆ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಲವನ್ನು ಒಂದು ಭೌತಿಕವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವು ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಆವರ್ತನ ಮಾದರಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಗಡಿಯಾರವು ನಮಗೆ ಹೇಳುವ ಕಾಲವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾದರಿಯ ಕಾಲವನ್ನು ನಾವು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ನೇರವಾದ ಭೌತಿಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವಿಟ್ಟು ನೋಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಡೆಲ್ಯೂಜ್ ನಮಗೆ ಎರಡು ಪದಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಕ್ರೋನಸ್ ಅಂದರೆ ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಕಾಲದ ಗತಿ. ಇದನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಅಯಾನ್ ಅಂದರೆ ನಿಜವಾದ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕದ ಕಾಲ. ಆದರೆ ಇದರ ತರ್ಕವು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದು ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವು ಪಲ್ಲಟವಾಗಿ ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತುವು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಕಾಲದ ದೆಸೆಯಿಂದ. ಇದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಡಬಹುದು: ಕಾರಂತರ ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ರಾಮ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದು ಬರುವವರೆಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಾಲವು ನಮಗೆ ಒಂದು ವಿಧಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಭೂತಕಾಲವು ಇದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ವರ್ತಮಾನವೂ ಇದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭವಿಷ್ಯದ ಸೂಚನೆಯು ಇದೆ. ಇದನ್ನೇ ಡೆಲ್ಯೂಜ್ ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಕಾಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಕಾಲವು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆ ಅನುಕ್ರಮವಾಗುವಂತೆ ವಿವರಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾಲದ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಭವಿಷ್ಯವು ಮೊದಲು ಬಂದು ಅನಂತರ ಭೂತಕಾಲವು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಭೂತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನ ಅದರ ಅನಂತರ

ಭವಿಷ್ಯವು ಬರುವುದರಿಂದ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಅಂಶವು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು: ನಮಗೆ ಇರುವ ವರ್ತಮಾನವೇ ನಮ್ಮ ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ಮತ್ತು ಭವಿಷ್ಯದ ಕಾಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಸಂಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಕಾಲವು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲದ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ಸಿಗದ ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಮತ್ತೊಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲವೇ ನಮಗೆ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಕಾಲದ ಮೂರು ಆಯಾಮಗಳು ನಮಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ರೂಪರಹಿತವಾದ ಆಗುವಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಗಣನೆಗೆ ಸಿಗುವ ಕಾಲವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಥರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಬಲ್ಲೆವು. ಕೋನಸ್ ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇರುವ ಒಂದು ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಸಂಬಂಧ, ರಾಶಿ ಚಕ್ರವನ್ನು ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಮೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅಯೊನ್ ಎಂದು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ನಾವು ಇದನ್ನು ಕಾಣಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಸ್ಗತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಕಾಲದ ಗಣನೆಯು ನೇರವಾಗಿ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಅನೇಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಅಗಣಿತ ಕಾಲ ಎಂದರೂ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಎರಡೂ ಪದಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ಇವೆರಡೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಭಿನ್ನವಾದವುಗಳು. ಏಯಾನ್ ಅಂದರೆ ಸಮಯ, ಶಾಶ್ವತವಾದದ್ದು, ವಯಸ್ಸು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಸ್ವಾಂತಿಕೆಗೂ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವು ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು. ಇದನ್ನು ಏಯಾನ್ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇದರಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಗೂ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಏಯಾನ್ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮೂರು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ: ಒಂದು ವಿಭಜನೆ ಮಾಡಲಾಗದ ಕಾಲ, ಎರಡು ವಿಶ್ವ, ಮೂರು ವಯಸ್ಸು ಅಥವಾ ಕಾಲ ಯಾವಾಗ ನಾವು ಕಾಲವನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದಿಲ್ಲವೋ ಆಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲವನ್ನು ನಾವು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಆಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲೆವು. ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅದರ ತುರ್ತುಗಳು ಬೇರೆಯಿರುತ್ತವೆ ಎಂದೂ ನಾವು ನಂಬುತ್ತೇವೆ. ನಾವು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇವೆಯೋ ಅಥವಾ ಕಾಲವು ನಮ್ಮ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಇದೆಯೋ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ. ನಮಗೆ ವರ್ತಮಾನ ಅಂದರೆ ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ಮತ್ತು ಭವಿಷ್ಯತ್ತು ಕಾಲವನ್ನು ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಲು ಇರುವ ಕಾಲ. ಆದರೆ ಪರ್ಮೆನಿಡಿಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಇದು ಅಂದರೆ ಈಗ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಸಂಧಿಕಾಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ವರ್ತಮಾನವು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಸಮಯೋಚಿತವಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈಗ ನಮಗೆ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಕಾಲಾಧೀನ ಎಂದರೆ ಕಾಲವನ್ನು ನಾವು ಏನೂ ಮಾಡಲಾರೆವು. ಆದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾಲವೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ

ಕಾಲ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಎರಡು ಸಂಬಂಧವು ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ವಿಧಿ ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಸಾವು ಹತ್ತಿರ ಬಂತು ಅಂದರೆ ನಮಗೆ ಕಾಲವು ಬಂದಿತು ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ: ಮದುವೆಗೆ ಕಾಲವು ಕೂಡಿ ಬಂತು ಎನ್ನುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲ ಅಂದರೆ ಯಮ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಮತ್ತೆ ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಡೆಲ್ಯೂಜ್ ಕ್ರೊನೋಸ್ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆಯೋ ಅದು ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ವಿನಿಮಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಆಕಸ್ಮಿಕವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕಾಲವನ್ನು ನಿರ್ಧಾರಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಘಟನೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇದು ನಮಗೆ ಕಾಲದ ಮುಂದುವರಿಕೆಯೂ ಆಗದೆಯೂ ಇರಬಹುದು. ಏಯಾನ್ ಬಾಹ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇದು ಕಾಲದ ಖಾಲಿ ತನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಲವು ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಸ್ವತಂತ್ರ. ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಮಿತಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ನಾವು ಅದನ್ನು ಒಂದು ಸರಳವಾದ ರೇಖಾತ್ಮಕ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಪರ್ಮೆನಿಡೆಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ದಾರಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ವಿಶ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಅವನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಒಂದು ಬದಲಾಗದ , ವಿನಾಶವಾಗದ ಮತ್ತು ಒಂದು ಶಾಶ್ವತವಾದ ರೂಪವೂ ಆಗಿದೆ. ನಾವು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ವಾಸ್ತವ ಅಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕು. ನಾವು ಜಗತ್ತನ್ನು ಒಂದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುವಾಗ ಅದನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಒಂದು ಎನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣ, ಅದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ಒಂದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಬದಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವುದು ಸತ್ಯವಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ಗೆ ಯಾವುದು ಆಗಿಲ್ಲವೋ ಅದನ್ನು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಎನ್ನುವುದು ತತ್ವಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿಯೂ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ ನಾವು ಇದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಏನಾಗುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವು ನಮ್ಮ ದೇಹ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಇದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ, ಅವುಗಳು ನಮಗೆ ಪ್ರಮೇಯಗಳು ಮಾತ್ರ. ದೇವರು ಇದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಮೇಯ. ದೇವರು ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಮೇಯ. ದೇವರು ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ದೇವರನ್ನು ನಾನು ನಂಬುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಪ್ರಮೇಯ ಅಥವಾ ತರ್ಕಗಳು ಕೆಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಏಕ ಎನ್ನುವುದು ಅನೇಕವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಒಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ, ಕೆಲವು ರೂಪವನ್ನು

ಹೊಂದುತ್ತವೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ನಿರಾಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಂದರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಎಂದರೆ ನಾವು ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಿರ್ಧಾರಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವು ಬಂದಿತು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಅದನ್ನು ಒಂದು ಥರ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಬೇರೆ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ನೀರಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಇನ್ನೊಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈವತ್ತು ನಾವು ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದು ಆಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ರಚನೆಗಳು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತ. ಇದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ: ಯಾವುದು ರಚನೆಯು ಆಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಂತರಿಕ ಅಂಶಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಪರ್ಮೆನಿಡಿಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಇದು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಆಂಶಿಕ ಸ್ವರೂಪವು ರಚನೆಯ ನಿಯಮವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಹಯೋಗವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಬದಲಾವಣೆಯು ಏನು ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವು ಹೇಗೆ ಬದಲಾವಣೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಅಂಶವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಘಟಕಗಳು ಆಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಯಾವುದೇ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಭೌತಿಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಾವು ತುಂಬಾ ಶುದ್ಧವಾದ ರೂಪ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಶುದ್ಧವಾದ ಭೌತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಶುದ್ಧವಾದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲ. ಅದು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ನಾಸ್ತಿತ್ವ ಎನ್ನುವುದು ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳು. ಇವು ಬೌದ್ಧವಾದದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸಾರ ರೂಪ ಎಂದು ಇದೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವ ಎಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ರೂಪ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ವಸ್ತುಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ನಮ್ಮ ಎದುರು ಇರುವಾಗ ಅದು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪರಿವರ್ತನೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಹಜ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಮಣ್ಣಿನಿಂದ ನಾವು ಮಡಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೇವೆ. ಮಡಿಕೆಯು ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮಡಿಕೆಯು ಒಡೆದು ಹೋದರೆ ಮತ್ತೆ ಅದು ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದುವ ಒಂದು ಮಣ್ಣು ಆಗುತ್ತದೆ. ಮಡಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಅಂದರೆ ಆವೆಯ ಮಣ್ಣು ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಾವು ಅದನ್ನು ಶಾಖಕ್ಕೆ ಇಡುವುದು. ಮಡಿಕೆಯೂ ಒಂದು ರೂಪ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಚನೆಯು ಇದೆ. ಮಣ್ಣಿಂದ ಅದು ಆಗಿದೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದರ ರೂಪವು ಒಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಡಿಕೆಯನ್ನು ನಾವು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಶ್ರಮ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಕೌಶಲವು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮಡಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ನಮಗೆ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆಯು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ರೂಪಾಂತರ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ನಾವು ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಕರೆಯುವಾಗ ನಮಗೆ ಅದರ

ಅರಿವಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಬರಹಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯ ಮಾಡಬಹುದು. ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ನಮಗೆ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಭ್ರಾಂತಿಯೂ ಇದೆ. ಹೆಗೆಲ್ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಆಧುನಿಕ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಹೋದ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನದೇ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಮೊದಲ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ನಮಗೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯು ಬೇರೆ ಥರ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಲ್ಲದ್ದು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಹೆಗೆಲ್ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡುವಾಗ ಮನುಷ್ಯರ ವಿವಿಧ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅವರ ಸವಲತ್ತುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಹಳೆಯದು ಅಂದರೆ ಅದು ಕೃಷಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅದರಲ್ಲಿ ಊಳಿಗ ಮಾನ್ಯತೆಯು ಇದೆ.

ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕಾರಣಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ.

ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ನಾವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ಒಂದು ಆಲೋಚನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಸುಮ್ಮನೆ ಹುಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಅದು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾಂಟ್ ಅವಕಾಶ ಮತ್ತು ಕಾಲವನ್ನು ತನ್ನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನದೇ ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಚಂದ್ರನ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಭೂಮಿಯ ಚಲನೆಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿವೆ. ಜ್ಞಾನವು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಬಂದಿದೆ. ಶುದ್ಧ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದಿಗಳು ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ದೇವರಿಗೆ ಕಾಲದ ಹಂಗು ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವರ ನಿಲುವು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವು ದೇವರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಒಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವ ಇಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಆಗುವುದು ಮತ್ತು ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆಯೆಂದು ಹೈಡೆಗಾರ್ ಹೇಳಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಅಂಶ ಮತ್ತು ಅದರ ನೆಲೆಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶಗಳು ಹಾಗೂ ಸ್ಥಳೀಯತೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ಕಾರಣವು ತಿಳಿಯದೇ ಹೋದರೆ ನಾವು ಒಂದು ತಪ್ಪು ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಗ್ರೀಕ್‌ನ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಕಾಲ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಿವೆ. ಕಾಲವನ್ನು ಅವರು ನಿರಾಕರಿಸಿಲ್ಲ. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮೂಲ ನೆಲೆಯು ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಯಾವುದು ನಿರ್ಮಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಏನು ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಕಾರಣಗಳ ಸಮಗ್ರವಾದ ಜ್ಞಾನವು ನಮಗೆ ಅನೇಕವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಬೆಂಕಿಯು ಸುಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ಯಾಕೆ ಹಾಗೆ ಸುಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಬೊಬ್ಬೆಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ವಿಜ್ಞಾನ. ಬಹುತೇಕ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದಿಗಳು ಬೆಂಕಿ ಎಂದರೆ ಸೂರ್ಯ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಅವರ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಅಕಾರಣವಾದ್ದು ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಅವರು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು, ಭೂಮಿಯನ್ನು, ಚಲನೆಯನ್ನು, ನೀರನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಅವರು ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅವರು ಯಾವುದನ್ನು ನಂಬಿದರೋ ಅದನ್ನು ಜನರಿಗೆ ನಂಬುವಂತೆ ಕತೆ ಕಟ್ಟಿ ನಿರೂಪಿಸಿದರು. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗ ಎರಡೂ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ದೇವರ ಕೃಪೆ. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಬಾಹ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರು ಸತ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾಲವು ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸೀಮಿತವಾಯಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅವರು ಕಾಲವನ್ನು ಒಂದು ವಿಧಿಯ ಥರ ನೋಡಿದರು. ಇದರಿಂದ ಕಾಲವು ಅವರಿಗೆ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಶಕ್ತಿಯು ಆಯಿತು ಆದರೆ ಕಾಲವೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಕಾಲವು ಅವರಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಉಳಿದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದಿಗಳಿಗೆ ಕಾಲವು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ವಿಚಾರವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಕೊನೆಗೆ ಇದು ಎಷ್ಟೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಕಾರಣವೂ ದೇವರೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವ ನಿಲುವಿಗೆ ಅವರು ಬಂದರು. ಇದರಿಂದ ಅವನು ನಿಯಾಮಕನಾದ. ನಮಗೆ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೊಡುವವನು ಅವನೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ನಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ದೇವರಿಗೆ ಮೊರೆ ಹೋಗಬೇಕು ಎಂದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದಿಗಳು ಹೇಳಿದರು. ಭಾವುಕ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ಇದನ್ನು ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡಲು ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ನಿಲುವು ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ್ದು ಬರೀ ಭಾವನೆಗಳು ಆಧರಿಸಿದ ನಿಲುವು ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾದ್ದು ಕಾರಣಗಳು. ಅಂದರೆ ನೀರು ಮೇಲಿನಿಂದ ಕೆಳಗೆ ಹರಿಯುತ್ತದೆ ಅದನ್ನು ಒಬ್ಬ ರೈತನೂ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಅದರ ರಹಸ್ಯವು ತಿಳಿದಿರುವುದರಿಂದ ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕವೇ ಬೇಸಾಯ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕೆಳಗೆ ಹರಿದು ಬರುತ್ತಿರುವ ನೀರನ್ನು ಉಪಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಶಕ್ತಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಜ್ಞಾನವು ಎಷ್ಟು ಉಪಯುಕ್ತ ಎನ್ನುವುದು ಇದರಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕಾಂಟ್ ನಿಜವಾದ ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡರೆ ಸರಿಯಾದ ತೀರ್ಪನ್ನು ನೋಡಲಾರ. ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ತೀರ್ಮಾನಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಹಾದಿ ತಪ್ಪಿಸುತ್ತವೆ. ನಾವು ನಮ್ಮದೇ ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸರಿಯಾಗಿದೆಯೇ ಎಂದು ಪರಿಶೀಲನೆ ಮಾಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಪರೀಕ್ಷೆಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಸರಿ ಅಥವಾ ತಪ್ಪು ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವು ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ಪರಿಕ್ಷೆಗೆ ಒಡ್ಡುವ ಕ್ರಮವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದಿಗಳು ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಹಣೆಯ ಬರಹ. ಅದರಿಂದ ಅವರು ತೃಪ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ನಾವು ಕಾರಣವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದೂ

ಇಲ್ಲ. ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾರಣಗಳ ಸಂಬಂಧ ವಿವೇಚನೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ವಿಚಾರವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಕಾರಣಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಸ್ವಂತದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿದರೆ ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾರಿಗೆ ಸ್ವಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಜ್ಞಾನವು ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಅವರು ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಮಸ್ಯೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾಗಿ ನಾವು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡರೆ ಆಗ ಅದರ ಉತ್ತರವೂ ನಮಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ತರ್ಕವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿಜವಾದ ಆಲೋಚನೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ನಿಜವಾದ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಮರ್ಶೆಯು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ಸಮಗ್ರತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗುವ ಯತ್ನವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ಅನಿಸಿಕೆಯಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ತರ್ಕವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕವಾದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಉದ್ದೇಶವು ಇರುತ್ತದೆ. ತಕ್ಷಣದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಹಾರವು ಒಂದು ಬಗೆಯದು. ಸೀಮಿತವಾದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಸೀಮಿತವಾದ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಸ್ವಂತದ ಕಾರಣಗಳು ಮತ್ತು ಸ್ವಂತದ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೆಗಲ್ ಹೇಳಿದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯು ಈಗ ನಮ್ಮ ಅಂತರಂಗದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಬಂಡವಾಳದ ಬಗ್ಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಉದಾರತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ನಡೆಯೂ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ಕಾರಣವೂ ಆಗಿದೆ. ಕಾಂಟ್ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕಾರಣಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ನೆರವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಎರಡು ಸಲ ಯೋಚನೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಿಗಳೂ ಇವತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಎಂದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಅವರದೇ ಆದ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಇರುವ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರದ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ಅವರು ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವರು ಅದನ್ನು ಒಂದು ಖಾಲಿಯಾದ ಜಾಗವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಷಯ ನಿಷ್ಟವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅವರು ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇಡುತ್ತಾರೆ. ಸುಲಭವಾಗಿ ಅವರು ಕೈಗಾರಿಕೋತ್ತರವೆಂದು ಯಾವುದೇ ಮುಜುಗರವು ಇಲ್ಲದೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಅರಿವು ನಮಗೆ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನ್ಯೂಟನ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸದ ನಿಲುವು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡಿದ. ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಲನೆಯು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಲನೆ. ಸೂರ್ಯ ಮತ್ತು ಸೂರ್ಯನ ಚಲನೆಯು

ಅರ್ಥಹೀನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಯಾರಾದರೂ ನಗಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವೂ ಇದೆ. ಸೂರ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಶಾಖವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ದೇವರು ಮತ್ತು ಅವನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಂಬುವವರು ದೇವರು ಇದ್ದಾನೆ ಮತ್ತು ಅವನು ಮೇಲಿನಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ನಾವು ಪುನರ್ಜನ್ಮವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಬರುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ನಮಗೆ ದೇವರು ನಿಗೂಢವೂ ಹೌದು. ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರವು ನಮಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಜನ್ಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಇದನ್ನು ಅನೇಕ ಜನಾಂಗಗಳು ನಂಬಿವೆ. ಒಂದು ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅದು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹೇಗೆ ಇದು ಅನಂತರ ಒಂದು ನಿಯಮವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಲು ನಮಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಆಸರೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಕಾರಂತರ ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಕನಸುಗಳು ಕೃತಿಯು ಇದನ್ನು ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಒಂದು ವರ್ತುಲವೂ ಆಗಿದೆ. ಚಲನೆ ಎನ್ನುವುದು ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ನಿಸರ್ಗವು ಮನುಷ್ಯನ ಮೇಲೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ಕಾಂಟ್ ಹೇಳುವಂತೆ ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚಲನೆಯು ಇದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿಯಮವೂ ಇದೆ. ಇಡೀ ವಿಶ್ವವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚಲನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ.

ಕಾಂಟ್ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಕಾರಣಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಜ್ಞಾನಗಳು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಹೇಗಾಗುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯವೂ ಹೌದು. ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನ ರೂಪಗಳು ಹೇಗೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅವನು ನಿರೂಪಿಸುತಾನೆ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಖಚಿತವಾದ ಜ್ಞಾನವು ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ಜ್ಞಾನ ರೂಪಗಳ ಮೇಲೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಿಲುವೂ ಆಗಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾರಣಗಳ ತರ್ಕವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಇದು ಎಲ್ಲವೂ ನಿಯಮವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಭೂಮಿಯು ತಿರುಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದ ಒಂದು ಜ್ಞಾನ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಪರಮ ಸತ್ಯವೆಂದು ಅಂಗೀಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬಾವುಕರು ಇದನ್ನು ಅಂದರೆ ಭೂಮಿಯು ತಿರುಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಲು ಸಿದ್ಧರು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸತ್ಯವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಕಾಂಟ್ ಹೇಳುವ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ನಿಖರವೂ ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗಣಿತವು ಹೆಚ್ಚು ನಿಖರ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶಗಳು ಇಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಇರುವ ಜ್ಞಾನಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ನಿಲುವು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಲೋಕ ಮತ್ತು ಅದರ ದೃಷ್ಟಿಯು ಒಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಚಪ್ಪಲಿಯನ್ನು ಹಾಕುವುದರಿಂದ ಕಾಲಿಗೆ ಮುಳ್ಳು ಚುಚ್ಚುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಜ್ಞಾನ. ಅದನ್ನು ಚಪ್ಪಲಿ ಮಾರುವವನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವ ಅದನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಅದರ ಗುಣವನ್ನು ಅವನು ಹೇಳಬಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಹೋಗಿ ನಾವು ದಿನಸಿ ಅಂಗಡಿಯವನ

ಹತ್ತಿರ ಕೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಕಾಂಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ನಿಯಮವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ವಿಷಯ ನಿಷ್ಠವಾದ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದದ್ದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕೆಲವು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಇರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಸುಮ್ಮನೆ ಭಾವುಕವಾಗಿ ಯಾವುದನ್ನು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶೂವಿನ ಧಾರಣೆಯನ್ನು ವರ್ತಕನು ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಮಾಡಿದರೆ ಅದರ ಉಪಯೋಗವು ಹೆಚ್ಚು ಇಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣವು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಅವಶ್ಯಕ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು ಆಗಿದೆ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ತೀರ್ಮಾನಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ವಸತಿ, ಲೈಂಗಿಕತೆ, ಆಹಾರ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವಿಷಯಗಳು ಆಗಿವೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸುಖಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ನಿಜ. ಕಾಂಟ್ ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಸ್ವಕೀಯತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಒಂದು ರೂಪವು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯು ನಮಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಕಾಂಟ್‌ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಜ್ಞಾನ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ನಿಯಮಗಳು ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಕಾರಣಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಕಾಲವೂ ಇದೆ. ಅದು ಅವಕಾಶವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವಿಷಯ ನಿಷ್ಠವಾದ ಜಗತ್ತು. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಜಗತ್ತು ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜಗತ್ತು ಎಂದು ಹಾಬರ್ ಮಾಸೆ ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವ ಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕವೇ ನಾವು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ನಾವು ಯಾವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮತ್ತು ಸಂವಾದವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾದ ಲೋಕದ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಒತ್ತಡಕ್ಕೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ (ಎರಿಕ್ ಫ್ರಾಂ 1961 ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಕಾನ್ಸೆಪ್ಟ ಆಫ್ ಮಾನ್ ಪುಟ 6) ಒತ್ತಡಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಮರಳಿಮಣ್ಣಿಗೆಯ ರಾಮ ಐತಾಳರಿಗೆ ಸಲಹೆಯನ್ನು ಕೊಡುವವನು ಶೀನಮಯ್ಯ. ಕರ್ವಾಲೋ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವವನು ಮಂದಣ್ಣ. ಬಾಹ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನ್ವಯವು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಅದು ನಮ್ಮ ಕೌಶಲವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವವಾದದ್ದು ಸಂವಹನ. ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಗಳು ನಮಗೆ ಅನೇಕವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇಡೀ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ ಅದರ ಹಿಂದೆ

ಇರುವ ರಾಜಕಾರಣವು ಯಾವುದು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಲೋಕದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಒಂದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ನಿಯಮವು ನಮ್ಮನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸೂರ್ಯನಿಗೆ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವಿದೆ. ಸೂರ್ಯನು ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಉಳಿದವುಗಳು ಪರಿಧಿ. ಈ ತತ್ವವು ನಮಗೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಸಹಜ ನ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗ ನ್ಯಾಯ ಎನ್ನುವುನ್ನು ಕಾಂಟ್ ಅನೇಕ ಕಡೆಗೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಾರಣವು ನಮಗೆ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು. ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವು ಒಂದು ತಳಹದಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ದೇಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯದು. ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ಇದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಈವತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಹಮ್ಮಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾರಣಗಳ ಸ್ವಭಾವವು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಆಲೋಚನೆಗಳು ನಮಗೆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾರಣಗಳ ಸ್ವಭಾವಗಳು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದು ಅದರ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಮಗೆ ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾರಣಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಈವತ್ತು ನಾವು ಬೇರೆ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಎನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಅವನ ನೋಟ ಮತ್ತು ಅನುಗ್ರಹಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಡೆಲ್ಯೂಸೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ. ಅವನು ಡಾರ್ವಿನ್ ಮತ್ತು ಅವನ ವಾದವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಡಾರ್ವಿನ್ ಮತ್ತು ಅವನ ವಾದವು ಕೂಡಾ ಒಂದು ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಯು ಇಲ್ಲ. ನೋಟದಾಚೆಗೆ ಕೂಡಾ ಕೆಲವು ಸತ್ಯಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಕೆಲವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಮಾತ್ರವೇ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಭಾರವೂ ಇದೆ ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಡಾರ್ವಿನ ವಾದಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ಸತ್ಯದ ಅರಿವು ಉಂಟಾಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಟ್ಟ ನಡು ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ನಮಗೆ ಯಾರೋ ಇಬ್ಬರು ಹೊಡೆದಾಟ ಮಾಡುವುದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ ನಿಜ. ಆಗ ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕು ಇದೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ವಿಷಯವೂ ಇದೆ. ಅವರು ಯಾಕೆ ಇದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಕೇಳಿದರೆ ಅವರು ಯಾವುದಾದರೂ ಕಾರಣವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕೆಲವು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು

ಕಾಣಿಸುವುದು ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ. ನೋಟವು ನಮಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದು ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಆಂತರಿಕವಾದ ಕೆಲವು ಗುಟ್ಟುಗಳನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ತೊಡಕುಗಳು ಇವೆ ಎಂದು ಫುಕೋ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಣ್ಣು ಕೆಲವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣಿನ ಕಪ್ಪು ಭಾಗವು ಕೆಲವನ್ನು ನೋಡುತ್ತದೆ. ನಾವು ನೋಡುತ್ತಿರುವ ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ನಮಗೆ ವಸ್ತುವು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಮಗೆ ಅದರ ಇರುವಿಕೆಯು ಅರ್ಥವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಯಾವುದು ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ನಮಗೆ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಅದರ ನೋಟವು ನಮಗೆ ಸೀಮಿತವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಕಣ್ಣು ಸದಾ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಚಂಚಲತೆಯ ಇದೆ. ಆದರೆ ಸೀಮಿತವಾದುದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಬಲ್ಲದು. ಆದರೆ ಕಣ್ಣು ಕೆಲವನ್ನು ಒಂದು ಚಿತ್ರವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ನೋಟದಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದು ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಹೊರಗೆ ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕಣ್ಣು ನಮಗೆ ದಾಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಚಂಚಲವಾದ ಕಣ್ಣು ನಮಗೆ ಅನೇಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣುಗಳು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಕೂಡಾ ಪರಿವರ್ತನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಮಗೆ ರವಾನೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ತಾರತಮ್ಯ ಮಾಡಬಹುದು ಎಂದು ನೋಡುತ್ತದೆ. ಅದು ನೋಟವನ್ನು ನಮಗೆ ರವಾನೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದು ಕಣ್ಣುಗಳು. ನೋಟ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಣ್ಣು ನಮಗೆ ಕೊಡುವ ಸೂಚನೆಗಳು ನಮಗೆ ಮೇಲನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ನೋಟವು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ನೋಟವೇ ನಮಗೆ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದು ದೃಶ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಮೂಗಿನ ಮೂಲಕ ನಾವು ಕಾಣಲಾಗುವುದು ಇಲ್ಲ. ಕಾಣುವುದು ಮತ್ತು ವಾಸನೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಬೇರೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಆದರೆ ಮೂಗು ನಮಗೆ ಎರಡು ಕಣ್ಣುಗಳ ನಡುವೆ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ನೋಟ ಮತ್ತು ವಾಸನೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಬೇರೆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಮೂಗು ಮತ್ತು ಕಣ್ಣು ಹಾಗೂ ಕಿವಿ ಹಾಗೂ ಬಾಯಿ ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ. ನೋಟವು ನಮಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಲು ನಮಗೆ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಆಗಿದ್ದರ ಕುರಿತಾದ ಒಂದು ನೋಟವು ನಮಗೆ ಇದರ ಮೂಲಕವೇ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಮತ್ತು ಅದು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆಗುವುದು ನಮಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂವೇದನೆಯು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಕಾಂಟ್ ಮೊದಲಾದವರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ನಮಗೆ ಕಲೆಯ ಮೂಲಕವೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯು ಕಲೆಗೆ ಬರುವಾಗ ಅದು ರಾಚನಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ವಿವರಣೆ ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟವೆನ್ನುವುದು ತಿಳಿದಿದೆ. ಡೆಲ್ಯೂಷೆ ಇದನ್ನು ಎರಡು ಥರವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು

ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ನಮಗೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇರುವ ಸಂವೇದನೆ. ಮತ್ತೊಂದು ನಮಗೆ ಒತ್ತಡವನ್ನು ತರುವ ಸಂವೇದನೆ. ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಲ್ಲದ ಸಂವೇದನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಕೆಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಇದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಂವೇದನೆ, ಕಲ್ಪನೆ, ನೆನಪು, ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು, ಕಾರಣಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುವುದು ಈ ಸಂವೇದನೆಯೇ. ಆದರೆ ಕೆಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ವಿವರಿಸುವುದು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಜ್ಞಾನವು ನಮಗೆ ಇದ್ದರೆ ನಾವು ಅನೇಕವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲೆವು. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ನಮಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಇದ್ದರೆ ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ವಸುನಿಷ್ಠವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಒಂದು ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವಿಷಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಸಂವೇದನೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ ನಾವು ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತೇವೆ. ಸಂವೇದನೆಯು ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಂವೇದನೆಯು ನಮಗೆ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಗುರುತಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ನಮಗೆ ಬಿಟ್ಟ ವಿಚಾರವೂ ಹೌದು. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಂವೇದನೆಯು ಒಂದು ಬರಹದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಯಾವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ತಬರನ ಕತೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು.

ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಸತ್ಯವು ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ನಮ್ಮ ವಿವೇಕ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಯಾವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದು ಕೊಡುವ ಸೂಚನೆಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಆ ಸಂಜ್ಞೆಯು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯು ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿನ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ನಮಗೆ ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆಯು ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ನಾವು ಕೆಲವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕಾಂಟ್ ಇದನ್ನು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ನೈತಿಕ ಸಂವೇದನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತಾರ್ಕಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವೇದನೆಯು ಒಂದು ಬಗೆಯದು. ಜ್ಞಾನ, ನೈತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧೀಕರಣವು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಕಾಂಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದೇ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ನಮಗೆ

ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಹೌದು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಅಗತ್ಯಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕಾಂಟ್ ಕಾರಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಅದು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾಂಟ್ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಡೆಲ್ಯೂಷೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಮಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅದನ್ನು ಸಂಜ್ಞೆ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಗುರುತಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣಗಳು ಯಾವುದು ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಇದೆ ಹಾಗೂ ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ನಾವು ಸಂವೇದನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ, ಯಾವ ಬಾಹ್ಯದ ಕಾರಣಗಳು ನಮಗೆ ಈ ಒತ್ತಡವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಡೆಲ್ಯೂಷೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೊರಗಿನದು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವೀಕಾರದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವು ನಮಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆದರೆ ಹಸಿರು ಎಲೆಯು ನಮಗೆ ಹಳದಿಯಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವುದು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಯಾವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಮನಸ್ಸು ಮಾತ್ರವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸದಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಹರೆಯು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ನಮ್ಮದಾದ ಆಲೋಚನೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ನಾನು ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂದರೆ ಅದು ನನ್ನ ಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡಾ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ನಮಗೆ ಕೆಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತವೆಯೋ ಅದು ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾಗಿ ಚಿಂತಿಸುವುದು ಒಂದು ಅಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೌಶಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯೇ ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಡೆಲ್ಯೂಷೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ಪರಿಕರವೂ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಹೇಗೆ ಇರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲೆಗೆ ನಾವು ಮಾಡುವ ತಾರ್ಕಿಕವಾದ ಅನುಸಂಧಾನವೂ ಆಗಿದೆ. ಒಬ್ಬ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಲಾವಿದ ಅಥವಾ ಒಬ್ಬ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಲೇಖಕನು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಜೊತೆಗೆ ಅನುಸಂಧಾನವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಡೆಲ್ಯೂಷೆ (*ಡೆಲ್ಯೂಜ್ ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ) ಅವಕಾಶ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಂದು ಖಾಲಿಯಾದ ಜಾಗವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಸಂವೇದನೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ತರ್ಕಕ್ಕೂ ಸಂವೇದನೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅವನು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭೌತವಾದಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ನಿಲುವುಗಳು ಆದರ್ಶವನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅವನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ದೃಶ್ಯವು ಅನೇಕವನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ದಾಖಲೀಕರಣವೆಂದರೂ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ, ಇದಕ್ಕೆ ಅವನು ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದ. ಅನನ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಚಹರೆಯನ್ನು ಅವನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನನ್ಯತೆಯು ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಎನ್ನುವುದು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ನಿಖರತೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ, ಕಾಂಟ್ ಹೇಳುವ ಅತೀಂದ್ರಿಯವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ ಅವನು ಏಕಸ್ವಾಮ್ಯ ಅವನು ಯಾವುದನ್ನೂ ವಿವೇಚನೆಯು ಇಲ್ಲದೆ ಬಳಸುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಳೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜವು ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಇತಿಹಾಸವೆಂದರೆ ಅದು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಜ್ಞಾನದ ಇತಿಹಾಸ, ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ತಯಾರಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನು ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಷ=ಷ= ನೀನಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಂದು ಸೊನ್ನೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಅಂಗಗಳು ಇಲ್ಲದ ಒಂದು ರಚನೆಯು ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬರಹ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಬೇರುಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಮರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬೇರುಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಪದವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಬೇರುಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಜಗತ್ತು ಆಗುತ್ತದೆ. ಬಹುತ್ವ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅನೇಕ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳು ಕೆಲವು ಸೂತ್ರವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಪಠ್ಯವು ಮತ್ತೊಂದು ಪಠ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಅವನು ಎತ್ತುತ್ತಾನೆ: ಅದು ಗ್ರೀಕಿನ ಗಣಿತದ ಮಾದರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಧ್ರುವಗಳು ಇವೆ. ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತೊಂದು ಅದರ ಅನ್ವಯ. (ಥಿಯಾರಮೆಟಿಕ್ ಮತ್ತು ಪ್ರಬ್ಲಾಮೆಟಿಕ್) ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಇವೆ. ಅನೇಕ ಪ್ರಸ್ಥಭೂಮಿಗಳು ಕೂಡಾ. ಅನೇಕ ಭಾಷೆಗಳು ಇವೆ. ಅನೇಕ ವಾಕ್ಯಗಳೂ ಇವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅನೇಕ ಪದಗಳ ರಾಶಿಗಳೂ ಇವೆ. ಅನೇಕ ಜ್ಞಾನಗಳೂ ಇವೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಏಕ ಸೂತ್ರಗಳೂ ಇವೆ. ಆಲೋಚನೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ಜಗತ್ತು ಅನೇಕ ಫ್ಯಾಕ್ಟ್‌ಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದು ಬರೀ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳೂ ಜರುಗುತ್ತವೆ. ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಏನು ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಊಹಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಒಂದು ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಒಂದು ಕಾಲವೆಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ.

ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಗತಿಗೂ ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ದೇಹವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಯಂತ್ರವೆಂದು ತಿಳಿದರೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಬೇರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಗಂಡು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣು ಪರಸ್ಪರ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವುದು ದೇಹದ ಒಂದು ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಹೌದು. ಅದು ದೇಹದ ರಸಾಯನ ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಹೌದು. ಅದು ಬಯಕೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆಸೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಗಂಡು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣು ಇಬ್ಬರೂ ಪರಸ್ಪರ ಲೈಂಗಿಕವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವಾಗ ಪರಸ್ಪರ ನಗ್ನವಾಗಿ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗಾತಿಯ ದೇಹ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಸ್ತುವು ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದು ದೇಹದ ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಆದರೆ ದೇಹವನ್ನು ನಾವು ಪರಸ್ಪರ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎನ್ನುವ ಅರಿವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ದೇಹವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಂದರೆ ದೇಹದ ಮಾಂಸವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರೀ ಎಲುಬು ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಲೈಂಗಿಕವಾದ ಸುಖವೆಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ದೇಹವು ಮತ್ತೊಂದು ದೇಹವನ್ನು ಅಪ್ಪುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಉದ್ದೀಪನ ಮಾಡುವುದು. ದೇಹ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಭೌತಿಕವಾದ ರೂಪ. ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಡೆಲ್ಯೂಷ್ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದೇಹ ಎನ್ನುವುದು ಬಾಹ್ಯವಾದದ್ದು. ಅದು ಅನಂತರ ಆಂತರಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆದರ್ಶದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅಲ್ಲ. ಸಂವೇದನೆಗೆ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ದೇಹಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನವನ್ನು ನಿರ್ಭಾವುಕ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಲೈಂಗಿಕ ಕಾಮನೆ ಎನ್ನುವುದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿದೆ. ಅದೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಪ್ಯಾಲಸ್ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲೆಡೆಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಲಕಾನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. (ಲಕಾನ್ ಸೆಮಿನಾರ್ 20 ಪುಟ 239)

ಹೈಡೆಗಾರನ ನಿಲುವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ರೋರ್ಟಿಯು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ, ಹೈಡಗಾರ್ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಲಂಬಿತನಾದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಭೌತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾಲ ಹಾಗೂ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವನು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಬರೀ ನೋಟ ಮಾತ್ರವೇ ಜ್ಞಾನವು ಅಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಧಾನಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ನಾವು ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬರಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹೈಡಗಾರನ ವಾದದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳು ಇವೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯು ಇದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಾವು ಸಹಜವಾಗಿ ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಆಗುಮಾಡುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕಾಂಟ್ ಕೆಲವು ಕನಿಷ್ಟವಾದ ಭೌತಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹೆಗೆಲ್ ಭೌತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶಗಳು ಎರಡೂ ಇವೆ. ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಎದುರು ಇರುವ ಅಂಶಗಳು ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಆಗುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ನಾವು ಕೆಲವನ್ನು

ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಇವೆ. ಹಣವನ್ನು ಹಣವೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಬರೀ ಕಾಗದದ ಚೂರು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಏನಾಗಬಹುದು ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಹಣವು ಒಂದು ಭೌತಿಕವಾದ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ನೋಟು ನಮ್ಮನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅದು ಏಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಭಿನ್ನತೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವೆನ್ನುವುದು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದದ್ದೇ ಇತ್ತೀಚಿಗೆ. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಾವು ಈಗ ಬೇರೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಮಗಳು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕೂ ವಿಷಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ವಸಾಹತು ಕಾಲದ ಅನೇಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಮಗೆ ಅದು ಕುರಿತು ವಿರೋಧ ಮತ್ತು ಸ್ವ ಕುರಿತು ಅಭಿಮಾನವು ಎರಡೂ ಇತ್ತು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವಿಷಯ ನಿಷ್ಠ ಮತ್ತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಎನ್ನುವುದು ಬರೀ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಹೌದು. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ವಸಾಹತು ಆಡಳಿತವು ಕೇವಲ ಒಂದು ಸೈನ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅಲ್ಲ. ಅದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಆಗ ಜಗತ್ತು ಬಂಡವಾಳವಾದವನ್ನು ಮಾತಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಅದು ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವೂ ಹೌದು. ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅನನ್ಯತೆಯು ಇದೆ. ಆಧುನಿಕ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಳೀಯತೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ಇದೆ. ಆಳುವ ವರ್ಗವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಲೋಕವನ್ನು ಒಂದು ಮಾಡಲು ನೋಡುತ್ತದೆ. ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವರ್ಗವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಸಮಾಜದ ಅನನ್ಯತೆಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರಾಚನಿಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆ ಮಾಡುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅನನ್ಯತೆಗೂ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಗೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಇವುಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಸ್ಥಳೀಯ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುವುದು ಅದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಜಾಗತಿಕ ವಿದ್ಯಮಾನವು ಸ್ಥಳೀಯತೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಬಲ್ಲದು. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸ್ಥಳೀಯತೆಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಾಜ ಹಾಗೂ ಅವನ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅವನ ಅನನ್ಯತೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಖಾಲಿಯಾದದ್ದು. ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧರಿತವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಇಲ್ಲ. ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವು ಖಾಲಿಯಾದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಭರ್ತಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸೀಮೆಯನ್ನು ದಾಟುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣವು ಅದನ್ನು ಬಾಗಿಸಲಾರದು. ರಾಜಕಾರಣ

ಮತ್ತು ಸ್ಥಳೀಯತೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅವಕಾಶಗಳು ಭರ್ತಿ ಮಾಡಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ರಾಜಕಾರಣವು ಅನೇಕವನ್ನು ಬದಲಿಸಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನೂ ನಾವು ಭರ್ತಿ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅಂದರೆ ಅದು ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಖಾಲಿಯಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಈಗಾಗಲೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗೊಂಡ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ಅಲ್ಲ ಮತ್ತು ಸಾರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿಯ ಮೂಲಕವೇ ನಾವು ಅದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಗಂಡು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣು ಎನ್ನುವುದು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಎಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ರಾಚನಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಇವೆ. ಅದರೆ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ರಾಜಕಾರಣಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಗಂಡು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣು ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಯಾವ ರಾಜಕೀಯವು ಇದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಜಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಹಸಿವೆಯಲ್ಲಿ ನರಳುವುದು, ಅಕಾಲಿಕವಾದ ಬರಗಾಲ. ಬೆಲೆಗಳ ಆವರ್ತನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇದು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲೆಯಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನು ಹುಟ್ಟುವುದು ಹಸಿವಿನಿಂದ ಕಷ್ಟ ಪಡುವುದು ನೀರು ಕುಡಿಯುವುದು ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳು ಸತ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಇವುಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಇದನ್ನು ದಾಖಲೆ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಇವುಗಳನ್ನು ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಥನಗಳು ಅಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು ಎಂದು ಫುಕೋ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. (ಪುಕೋ ಆರ್ಕಾಯಲಜಿ ಆಫ್ ನಾಲೆಜ್) ಬರಹದಿಂದ ಶುರು ಮಾಡಿ ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಆಗುತ್ತವೆ. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿ ಅನೇಕವು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಬಂಧಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ನಾವು ಅದನ್ನು ಬೇರೆಯಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ : ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅದರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಹೇಗೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಬೇರೆಯಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದು ಮನುಷ್ಯ ಶಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಸಂತೋಷ, ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ನಡವಳಿಕೆ ಮುಂತಾದವು ಇದರಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಅಚಾರಿತ್ರಿಕ ಎನ್ನುವುದು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನೀಶೆಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆನಮಗೆ ಯಾವುದು ಗೊತ್ತಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ನೋಟವು ಕೂಡಾ ಕೆಲವು ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ನೀಶೆಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೊರಗಿನದನ್ನು ಮತ್ತು ಅಂತರಂಗವನ್ನು ನಾವು ಸಮತೋಲನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯನು ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ನರಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ

ಇವುಗಳನ್ನು ಒಂದು ಸಮತೋಲನಕ್ಕೆ ತರಲು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ನಡುವೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯು ಕಷ್ಟವಾದರೆ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುವಾಗ ಅವನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಎಡವುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ನೀಶೆಯು ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಹೇಗೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಮುಖ್ಯವಾದ ನೆಲೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಂಗತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಹೇಗೆ ಇದು ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದೆ ಎಂದು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿವೆ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯು ಎಲ್ಲಿಯೋ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ನಿಲ್ಲುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕುರಿತಾದ ಜ್ಞಾನವು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಜ್ಞಾನವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಯಾವ ಅನುಮಾನವೂ ಇಲ್ಲ. ಅಚಾರಿತ್ರಿಕನಾಗುವುದು ಅಂದರೆ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ನೀಶೆಗೆ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ. ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಆಗುವಿಕೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವದ್ದು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಎನ್ನುವುದು ದೇಹದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅಲ್ಲ. ಅದು ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಒಂದು ಗಡಿ ಎನ್ನುವುದು ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಸೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಚಲನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಆಸೆಗಳಿಗೆ ಮಿತಿಯು ಇಲ್ಲ. ಅಲೆಮಾರಿಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಳವೂ ಇಲ್ಲ ದೇಶವೂ ಇಲ್ಲ. ಖಾಸಗಿತನವು ನಮ್ಮನ್ನು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಲು ಬಿಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಅನೇಕವನ್ನು ನಾಶಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇರುವ ಭೂಮಿಯು ಒಂದೇ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಹಂಚಲು ನಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಕೆಲವರಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಹಂಚಿದ್ದೇವೆ. ಯಾರು ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆಯೋ ಅವರು ಕೆಲವು ನಿಯಮವನ್ನು ತಂದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೀತಿಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿದರು. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಚಟವಟಿಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡಲು ನೀತಿ ಸಂಹಿತೆಯನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದರು. ಆದರೆ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ನೆಲೆಗಳು. ರಾಜನು ದೇವರ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಲೌಕಿಕಕ್ಕಿಂತ ಹೊರತಾದದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಕುರಿತಾದ ಚಿಂತನೆಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ನಾಗರಿಕತೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಗ್ರಹಿಸಲಾಯಿತು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಸಂಕಥನಗಳು ಭಿನ್ನವೂ ಹೌದು. ವರ್ಗಗಳಿಗೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ರೂಪವೂ ಇದೆ. ಅದು ಚಹರೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಗೆಲ್ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಗೂ ಭೌತಿಕವಾದ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ, ಯಜಮಾನಿಕತೆಯು ಒಂದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಹೆಗೆಲ್ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ರೋರ್ಟಿಯ

ಆಕ್ಷೇಪ. ಹೈಡೆಗರ್ ಮೂಲತಃ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾರಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ಅವನು ಒಂದು ನಿಯಮವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪರಿಕರ ರಹಿತವಾದ ಒಂದು ಆಗುವಿಕೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸುಖವು ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವನ್ನು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಮಾನದಂಡದಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಗಳು ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅವರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಭಿನ್ನಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮಗೆ ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡಲು ಪರಿಕರವೂ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಇದನ್ನು ಹೆಗೆಲ್ ಮತ್ತು ಹಾಬರ್ಮಾಸ್ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳು ವಲಸೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಜನರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಧ್ಯಯನವೆಂದರೆ ಅದು ಆಲೋಚನೆಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸೀಮಿತವಾದ ಚೌಕಟ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ನಾವು ಅದು ಯಾವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ನಡೆಯಿತು ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ನಮಗೆ ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಇದರ ಮೂಲಕವೇ ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ, ಕಾಲವು ಮಾತ್ರವೇ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಪಕ್ಷಿನೋಟ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮದೃಷ್ಟಿ ಎರಡೂ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿವೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಇರುವ ನಾನಾ ರೂಪಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಕೆಲವು ತತ್ವಗಳು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ನಾವು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೆಚ್ಚು ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಕಳೆದು ಹೋಗಿರುವುದನ್ನು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅದನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಗುಂಪುಗಳು, ಚಲನೆಗಳು, ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಹಾಗೆಯೇ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತವೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಹಾಗೆ ಮುಂದುವರಿಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕೆಲವು ದಾಖಲೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ದಾಖಲೆಯಾಗಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳು ಒಂದೇ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಮ್ಮ ನೆನಪಿನ ಭಾಗವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ನಾವು ಎಲ್ಲಿಯೂ ದಾಖಲಿಸಲು ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಿರುಗೂರಿನ ಗಯ್ಯಾಳಿಗಳು ಉದಾಹರಣೆ. ಇರುವ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಅನೇಕರು ಅನ್ವಯ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನು ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಸತ್ಯವೇ ಅಥವಾ ಸುಳ್ಳೆ ಎಂದು ನೋಡಿದ್ದಾರೆ. ದಾಖಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಸ್ಕತಿಯು ಒಂದು

ಥರ. ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅನ್ವಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿವೆ. ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದು ಅದನ್ನು ಮರುಪರಿಶೀಲನೆ ಮಾಡುವುದು ಮುಂತಾದವು ನಡೆದಿದೆ. ಸಿಕ್ಕಿದ ದಾಖಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಜನ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಇದೆ. ಅದು ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ಇಲ್ಲದೆಯೂ ಇರಬಹುದು. ಅನೇಕವು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಬೇರೆಯಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ನಿರಂತರವಾದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಮ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯು ಬಹಳ ಪುರಾತನವಾದದ್ದು. ಅದು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದ್ದರೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ. ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಕ್ರಮತೆಯು ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅನಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದು ದಾಖಲೆಯು ಆಗಿಲ್ಲವೋ ಅದನ್ನು ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಇಡಲಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೀ ಪ್ರಮೇಯ ಹಾಗೂ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಡ್ರಾಯ್ಸನ್ ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೂ ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ್ದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳು ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಮೂನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ವೈನೋದಿಕ, ಗಂಭೀರ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಯಾವಾಗ ಅಂದರೆ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ನಾವು ಪಶ್ಚಿಮದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಡ್ರಾಯಸನ್ ಮತ್ತೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಚರಿತ್ರೆ ಹೇಗೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಒಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಕ್ರೋಚೆಯು ಇದನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರೋಮಾಂಟಿಕ್, ಆದರ್ಶವಾದಿ, ಆಶಾವಾದಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವರ್ಗೀಕರಣ. ನೀಶೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಪ್ರಾಕ್ತನ, ಸ್ಮಾರಕಗಳು, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮಹಾನ್ ನಿರೂಪಣೆಗಳು.

ಗ್ರೀಕಿನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಯಾವತ್ತೂ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೀ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕಿನ ಚರಿತ್ರೆಯು ಸೇರಿದೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಕಲಾಕೃತಿಗಳೂ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಅನಂತರ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳು ಅದರ ಲಯವನ್ನು ಬಳಸಿದರು. ಅದರ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಎಂದರೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕೋರಸ್‌ಗಳು ಅನಂತರ ರೊಮಾಂಟಿಕ್

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿತು. ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಹೊಸದಾದ ಆಯಾಮವನ್ನು ರೂಪಿಸಿತು. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ನಡೆದಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಇವುಗಳೂ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದು ನಮಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ಓದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ನಮಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ.

ಎನ್ಕೋಮಿಯಂ

ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪದವು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಅದನ್ನು ಎನ್ಕೋಮಿಯಂ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಹೊಗಳಲು ನಾವು ಮಾಡುವ ಆಕರ್ಷಕ ಶೈಲಿಯು ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವೂ ಆಗಬಹುದು. ಇದು ಹಳೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೂ ಸತ್ಯ. ಮತ್ತೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಲ್ಪನೆಯು ಇದೆ: ಅದನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ಪ್ರಲಾಪ ಮತ್ತು ಅಳು ಎಂದರೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಳುವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಎನ್ಕೋಮಿಯಂ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ನಾಗರಿಕವಾದದ್ದು. ಅದು ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದವು. ಯಾವಾಗ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಬಂದಿತೋ ಆಗ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬದಲಾದವು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಹೊಸದಾದ ಮಾತುಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಹೊಸದಾದ ಭಾವನೆಗಳು ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಮಾತುಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಬದಲಾವಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಮೊದಲು ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ ಎಂದು ಯಾರೂ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಕಾಣುವುದು ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಅದು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಾವು ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ ನಾವು ಮತ್ತು ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕೇಂದ್ರವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣದ ಅಂಶಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ನಾವು ನಾಗರಿಕವಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಂತೆ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ನಾಗರಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅವು ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಸ್ಥಾನಾಂತರ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯು ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗೆ ಹೇಳುವ ಒಂದು ಮಾರ್ಗವೂ ಹೌದು ಸ್ವಂತಿಕೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಳುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಮುಖ್ಯ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವು ಜೊತೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗೆ ಅವುಗಳು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ

ಒಂದು ಪದವು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಅದನ್ನು ಎನ್ಕೋಮಿಯಂ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಹೊಗಳಲು ನಾವು ಮಾಡುವ ಆಕರ್ಷಕ ಶೈಲಿಯು ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವೂ ಆಗಬಹುದು. ಇದು ಹಳೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೂ ಸತ್ಯ. ಮತ್ತೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಲ್ಪನೆಯು ಇದೆ: ಅದನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ಪ್ರಲಾಪ ಮತ್ತು ಅಳು ಎಂದರೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಳುವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಎನ್ಕೋಮಿಯಂ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ನಾಗರಿಕವಾದ್ದು. ಅದು ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದವು. ಯಾವಾಗ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಬಂದಿತೋ ಆಗ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬದಲಾದವು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಹೊಸದಾದ ಮಾತುಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಹೊಸದಾದ ಭಾವನೆಗಳು ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಮಾತುಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಬದಲಾವಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಮೊದಲು ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ ಎಂದು ಯಾರೂ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಕಾಣುವುದು ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಅದು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಾವು ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ ನಾವು ಮತ್ತೊ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕೇಂದ್ರವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣದ ಅಂಶಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ನಾವು ನಾಗರಿಕವಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಂತೆ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ನಾಗರಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅವು ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಸ್ಥಾನಾಂತರ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯು ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗೆ ಹೇಳುವ ಒಂದು ಮಾರ್ಗವೂ ಹೌದು ಸ್ವಂತಿಕೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಳುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಮುಖ್ಯ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವು ಜೊತೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗೆ ಅವುಗಳು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳಿದ ತತ್ವವು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಅವನು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮತ್ತು ಅದರ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಸರಳವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಅದನ್ನೇ ಜೀವಂತವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭೂತಕಾಲದ ಚಿತ್ರವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸೂಚನೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದು ವಾಚ್ಯವಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಂಕೇತವೂ ಆಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ ಇದು ನಿಜವೇ? ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು

ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು– ರೂಪಾಂತರ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಯಾತನೆಗಳು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನಿಜವೇ ಎಂದು ಕೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇದು ಯಾವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ನೋಡಬೇಕು. ಸಂಕೇತವು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಆಗಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ದರ್ಶನವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಅದು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮಾತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಚಾ ಯಾವುದು ಯಾವುದು ಸಾಚಾ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಐತಿಹ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾದ ಪ್ರಮೇಯದ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಯಾವುದೇ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಕಲೆಯು ಸುಳ್ಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ನಿಂತಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ಒಂದು ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹೋಲಿಕೆಯು ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜವಾದ್ದು ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಗುಣಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಈಗ ಕತೆಗಳಿಗೂ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸತ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕತೆಗಳು ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಬಂಧವು ಬೇರೆ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಗಳು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಗಳು ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವದ ನಡುವೆ ಇದು ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾಂಟೋನ ಕತೆಗಳನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತ. ಇದರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವು ಇದೆ. ಕೋಮುವಾದದ ಕರಾಳಮುಖಗಳೂ ಇವೆ. ಅವರ ಅನೇಕ ಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯತ್ವವು ಸತ್ತುಹೋಗಿವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆಯು ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಹೆಚ್ಚು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮ್ಮ ಬರಹಗಳು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡ್ಡಿದರೆ ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಕಥನಗಳು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಯಾವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಯಾವುದನ್ನು ಸಂವಾದ ನಡೆಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದರಿಂದ ಇದರ ಅರ್ಥಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ನಾವು ಈವತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಚರಿತ್ರೆ, ಮನುಷ್ಯತ್ವ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮುಂತಾಗಿ ಯಾವುದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವೇ ನಮಗೆ ಅನೇಕ ಸಂದೇಹಗಳನ್ನು ಒಡ್ಡುತ್ತದೆ.

ಕಾಂಟ್ ಹೇಳುವುದು ಕಾರಣ ಎನ್ನುವುದು ಮಹತ್ವದ ಶಕ್ತಿ. ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ನಿಂತಿರುವುದು ಕಾರಣದ ಮೇಲೆ

ಮಾತ್ರವೇ. ವಸ್ತು, ಅವಕಾಶ ಮತ್ತು ಕಾಲವು ಇದರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ನೀತಿ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಬೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಪರತೆಯು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸತ್ಯವು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಅದು ತರ್ಕವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾಂಟ್ ಮತ್ತು ಇತರರು ಕಾಲ, ಅವಕಾಶ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಜಗತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಸಣ್ಣದು ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶಗಳು ಇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾರಣಗಳೂ ಇವೆ. ಎಲ್ಲವೂ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದುದು ಮಾತ್ರವೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ಉಳಿದದ್ದು ಮಿಥ್ಯೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಕಾಂಟ್ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಗತಿಯು ಕೂಡಾ ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆ ನಡೆಯುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಮೊದಲ ಆದ್ಯತೆಯು ಇರಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ. ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಮಹತ್ವದ್ದು ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇದೆ. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ಬಗೆಯದಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅದನ್ನು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಮಾಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಸ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ಅದನ್ನು ತೀರ್ಮಾನ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಕಾರಣಗಳು ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಸುವಾಗ ಹೊಸದಾದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕು. ಅದು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು. ಅದು ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕೆಂದರೆ ಒಂದು ವಿಷಯವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇರುವುದು ಮೂಲತಃ ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾದ ಜ್ಞಾನ ರೂಪದಲ್ಲಿ.

ಕಾಂಟ್ ಹೇಳುವುದು ಕಾರಣ ಎನ್ನುವುದು ಮಹತ್ವದ ಶಕ್ತಿ. ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ನಿಂತಿರುವುದು ಕಾರಣದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರವೇ. ವಸ್ತು, ಅವಕಾಶ ಮತ್ತು ಕಾಲವು ಇದರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ನೀತಿ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಬೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಪರತೆಯು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸತ್ಯವು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಅದು ತರ್ಕವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾಂಟ್ ಮತ್ತು ಇತರರು ಕಾಲ, ಅವಕಾಶ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಜಗತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಸಣ್ಣದು ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶಗಳು ಇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾರಣಗಳೂ ಇವೆ. ಎಲ್ಲವೂ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ

ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದುದು ಮಾತ್ರವೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ಉಳಿದದ್ದು ಮಿಥ್ಯೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಕಾಂಟ್ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಗತಿಯು ಕೂಡಾ ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆ ನಡೆಯುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಮೊದಲ ಆದ್ಯತೆಯು ಇರಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ. ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಮಹತ್ವದ್ದು ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇದೆ. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ಬಗೆಯದಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅದನ್ನು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಮಾಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಸ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ಅದನ್ನು ತೀರ್ಮಾನ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಕಾರಣಗಳು ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಸುವಾಗ ಹೊಸದಾದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕು. ಅದು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು. ಅದು ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕೆಂದರೆ ಒಂದು ವಿಷಯವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇರುವುದು ಮೂಲತಃ ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾದ ಜ್ಞಾನ ರೂಪದಲ್ಲಿ.

♦

ಅಧ್ಯಾಯ

33

ಕಾವ್ಯ – ಕಾರಣ

ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಕಾವ್ಯಯರ್ಥಿ ಪ್ರತಿಭೆಯೆಂದು ರಾಜಶೇಖರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯವು ಇರುವುದು ಓದುಗರಿಗೆ ಅಥವಾ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಅದು ಜನ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ದಂಡಿಯು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ನೈಸರ್ಗಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಕಾವ್ಯವು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರೊಂದಿಗೆ ನಿರ್ಮಲ – ಶಾಸ್ತ್ರ – ಜ್ಞಾನವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ರಸ : ಅಲಂಕಾರಗಳ ಚರ್ಚೆಯು ಮೊದಲು ಹುಟ್ಟಿತು. ಅನಂತರ ಉಳಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಬಂದವು.

ರುದ್ರಟ ಮತ್ತು ಕುಂತಕರು ಕಾವ್ಯವು ಕವಿಯ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಜನ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವಾಮನನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ವಿದ್ಯೆ, ಲಕ್ಷಜ್ಞತಾ, ಅಭಿಯೋಗ, ವೃದ್ಧರ ಸೇವೆ ಅವೇಕ್ಷಣ ಪ್ರತಿಭಾನ ಮತ್ತು ಅಭಿದಾನವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ಅವನು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ.

ವಾಮನನು ಪ್ರತಿಭೆಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಬೀಜವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಲದು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳು ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮಮ್ಮಟನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಕಾರಣ ಬೌದ್ಧಿಕ ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಹೇಮಚಂದ್ರನು ಉತ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸವು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಭಾರತೀಯ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಪಂಥಗಳು ಇವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲರು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ನೀಶೆಚಿು ಪ್ರಕಾರ, ರೂಪಕವೆನ್ನುವುದು ಎರಡು ಅಸಮಾನ ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ

ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ತಂದಿಡುತ್ತದೆಯೆಂಬವಾದವನ್ನು ಕೂಡಾ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ರೂಪಕವೆಂದರೆ ಹೀಗೆಯೇ ಅಸಮಾನ ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು. ಆದರೆ ಈ ಸಾದೃಶ್ಯವು ಒಂದರ ಜೊತೆಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಬೆಸೆಯುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ವಸ್ತು ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ತೊಡೆದುಹಾಕುತ್ತದೆ. ಸ್ವ ಅನನ್ಯತೆ ತೊಡೆದಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅರ್ಥದ ಅನನ್ಯತೆಯೂ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತದೆ. Genres ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಈ ಪದವು ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಬಂದಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಾರಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಲು ಪ್ರಕಾರಗಳ ಮಾನದಂಡವು ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಯಾವಾಗಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರಕ್ಕಿಂತ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಕಾರವು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮವು ಕೂಡ ಅಷ್ಟೆ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ.

ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆ; ಭಾವಗೀತೆಯ ನಿರೂಪಣೆ; ನಾಟಕದ ನಿರೂಪಣೆ ಆಯಾ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾವಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯು ಭಾವದ ಒಂದು ಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ವರ್ಗಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಒಂದು ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮಾನದಂಡಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗದೇ ಹೋಗಬಹುದು.

ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ತುಂಬಾ ಕಡಿಮೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಹೀಗೆ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದವು. ಆದರೆ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ನಂತರ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಆದ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ಹಲವು. ಸಣ್ಣ ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ಆತ್ಮಕಥೆ, ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ, ನಾಟಕಗಳು, ತತ್ವಜ್ಞಾನಗಳು ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಅವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ರೂಪವು ಕೂಡ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯ ಪಂಥ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಗೈರು ಹಾಜರಿಯಾಗತೊಡಗಿದವು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕಾದ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧ ಅದಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕಾದ ಅಂತರ್ ಸತ್ವ, ಅದರ ಗಾಂಭೀರ್ಯತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಚರ್ಚೆಯಾಗತೊಡಗಿದವು. ಅಂದರೆ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕಿಂತ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಇರುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಕೇಂದ್ರವಾಯಿತು. ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಇರುವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸದೇ ಇದ್ದರೂ ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದರು.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ 2001 ಕಥನಶಾಸ್ತ್ರ
Andrew Edgar 1998 key concepts in cultural theory P.160
Jeremy Hawthorn 2000 A Glossary of contemporary literary theory P.141

1. ಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪ. 2. ಶಬ್ದಶಕ್ತಿ 3. ಗುಣೀಭೂತಕಾವ್ಯ ವಾಙ್ಮಯ. 4. ಧ್ವನಿ. 5. ರಸ. 6. ಗುಣ. 7. ರೀತಿ. 8. ಅಲಂಕಾರ. 9. ದೋಷ. 10 ನಾಟ್ಯ ವಿಧಾನ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಆನಂದಮಯ ಕೋಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಅದರಿಂದ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುವ ಆನಂದವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಆನಂದ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಆನಂದಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಕಾರಣವೇನು ಎಂದು ವಿವರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಉಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅನ್ನಮಯಕೋಶ, ವಿಜ್ಞಾನಮಯ ಕೋಶ, ಮನೋಮಯಕೋಶ ಮುಂತಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಶರೀರದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಸ್ಥೂಲ ಶರೀರ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಶರೀರದ ವಿವರಣೆಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಆನಂದವು ದೊರೆಯುವುದು ಸ್ಥೂಲಶರೀರದಿಂದ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಬರುವುದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಶರೀರದಿಂದ. ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಶರೀರವು ಆನಂದವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಪಡೆಯುವ ಆನಂದವನ್ನು ಒಂದೇ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಿದ್ಧವಾದುದು ಅಲ್ಲ. ಕಲೆಯು ನಮಗೆ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕುವೆಂಪು ಆನಂದಾನುಭೂತಿಯೆಂದು ಕರೆದರು. ಕಲೆಯು ನಮಗೆ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುವಾಗ ಅದರ ನೆಲೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಲೆಯು ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅಂಶಗಳು ಇರಬೇಕು. ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಕಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯವು ನಮ್ಮ ಸೃಜನಶೀಲ ಕೌಶಲವೆಂದು ಭಾರತೀಯ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕಲೆಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಉಪಯೋಗವಿರುತ್ತದೆ. ಸೂರ್ಯೋದಯದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕವಿಯು ಅನುಭವಿಸಿ ತನಗೆ ದೊರೆತ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಕ ಓದುಗರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸವಿಯುವುದು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ವೇದಾಂತವು ಉಪಮೆ ಮತ್ತು ರೂಪಕದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸ ಎರಡು ಅಗತ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೀರ್ತಿಗೆ, ಧನಲಾಭಕ್ಕೆ, ವ್ಯವಹಾರಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ, ಅಶುಭದ ನಿವಾರಣೆಗೆ, ತತ್ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪರಮಾನಂದಕ್ಕೆ, ಇನಿಯಳಂತೆ ಉಪದೇಶಯೋಜನೆಗೆ–ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯ ಸಹಾಯಕ.

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ (ಮಮ್ಮಟನ ಮೂಲ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಡಾ.ಕೆ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ; ಪು.ಸಂ–4}

'ಶಕ್ತಿ'ಯೆಂದರೆ ಕವಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬೀಜರೂಪವಾದ ಸಂಸ್ಕಾರ ವಿಶೇಷ ಅದಿಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟಲೇ ಆಗದು ; ಹುಟ್ಟಿದರೂ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾದೀತು, " ಲೋಕ' ಎಂದರೆ ಚರಾಚರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ವಿಶ್ವದ ನಡೆವಳಿಕೆ, 'ಶಾಸ್ತ್ರ' ಎಂದರೆ ಛಂದಸ್ಸು, ವ್ಯಾಕರಣ, ನಿಘಂಟುಕೋಶ, ಕಲೆಗಳ ಲಕ್ಷಣ, ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮ, ಮೋಕ್ಷಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಗ್ರಂಥಗಳು, ಮತ್ತು ಗಜ, ಅಶ್ವ, ಖಡ್ಗ, ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳು, 'ಕಾವ್ಯ' ಎಂದರೆ ಮಹಾಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳು. ಮುಂತಾದುವು ಗಳ ' ಎಂದರೆ ಇತಿಹಾಸಾದಿಗಳ ಎಂದರ್ಥ. ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದರಿಂದ ಬರುವ ನೈಪುಣ್ಯವೇ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯಲು ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ಬಲ್ಲವರೇ ಕಾವ್ಯಜ್ಞರು. ಅವರ ಉಪದೇಶದ ಮೇರೆಗೆ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಸಂಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ (ಅಭ್ಯಾಸ ?. ಈ ಮೂರೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿದಾಗ ಕಾವ್ಯದ ನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ಉತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆನಿಸುವುದೇ ಹೊರತು ಒಂದೊಂದೂ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಕಾರಣವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಾರಿಕೆಯ "ಹೇತುಃ' ಎಂಬ ಏಕವಚನ ಪ್ರಯೋಗವಿರುವುದೇ ಹೊರತು " ಹೇತವಃ" ಎಂ 6 ಬಹುವಚನಪ್ರಯೋಗವಿಲ್ಲ.

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ (ಮಮ್ಮಟನ ಮೂಲ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಡಾ.ಕೆ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ; ಪು.ಸಂ–8}

ವಾಚ್ಯವಾದ ಅಂಶಕ್ಕಿಂತಲೂ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾದುದೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಉತ್ತಮ; ಧ್ವನಿಯೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅದಕ್ಕೆ ಇತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

{ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ (ಮಮ್ಮಟನ ಮೂಲ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಡಾ.ಕೆ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ; ಪು.ಸಂ–13}

33. 1 ವಿಡಂಬನೆ

ಬಕ್ತಿನ್ ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ವಿಡಂಬನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಪ್ರಮೇಯವೂ ಹೌದು. ಅವನು ಅದನ್ನು ಒಂದು ರೂಪ ಎನ್ನುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಒಂದು ಕಾರ್ಯವೂ ಹೌದು. ವಿಡಂಬನೆ ಎನ್ನುವುದು ಪಠ್ಯದ ಒಳಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ನಮ್ಮ ನಡುವೆಯೂ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನು ವಿಡಂಬನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು ನಾವು ವಿವಿಧ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಅದು ಶೈಲಿಯು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಅದರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು

ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಲೋಕದ ಗ್ರಹಿಕೆಯೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ .ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಡಂಬನೆ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಅವುಗಳ ನಿಲುವುಗಳೂ ಭಿನ್ನ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಲುಕಾಕ್ಸನಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಅವು ಒಂದು ಮಹಾನ್ ಪಲ್ಲಟದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈವತ್ತು ನಾವು ಇದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಮಾರ್ಕವಾದವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ವಾಗ್ವಾದವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕಥನವು ತನ್ನದೇ ಒಂದು ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ನಿಜ. ರಗಳೆ, ಷಟ್ಪದಿ ತ್ರಿಪದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಎಲ್ಲಾ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂವೇದನಾಶೀಲವಾದ ನಾಯಕರು ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅವರದು ಹಾಸ್ಯದ ಚಹರೆಯಾಗಲಾರದು. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ನಾಯಕನನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಹಾಸ್ಯದ ಥರ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿತವಾದ ಘಟನೆ ಎಂದೂ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ವಿರಾಟಪರ್ವ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತ್ರ. ಗ್ರೀಕ್‌ನ ಪುರಾಣಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯು ಹೇಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ಅಳುವನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪಂಪ ಈಗಾಗಲೇ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಒಂದು ಲೋಕವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ದುರಂತವೂ ಅಲ್ಲ. ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯವು ಅಳುವನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ವೀರತ್ವವವು ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ಏಕಮುಖವಾದ್ದು. ವೀರವೂ ಹಾಗೆಯೇ. ದುರಂತ, ವೀರ, ಶೃಂಗಾರ, ಭಾವಗೀತೆ ಮುಂತಾದವು ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಂದಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬಂದ ಒಂದು ಉತ್ತರ ವಸ್ತು. ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ನಾವು ಕೃತಿಯ ನಿಜವಾದ ಆಶಯವು ಹೇಗೆ ಇದೆ ಎಂದು ಚರ್ಚೆ ಬಂದಿರುವುದು ಸತ್ಯ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ವಸ್ತು ಆಯಾ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ದೀರ್ಘವಾದ ಒಂದು ನೆಲೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸರ್ಗಗಳು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದವುಗಳು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವಿನೋದ ಮತ್ತು ಗಂಭೀರ ಎನ್ನುವುದು ಪರಸ್ಪರ ಸಮತಲವಾದ ರೇಖೆಗಳು ಅಲ್ಲ.

33.2 ತರ್ಕ ಮತ್ತು ಕಾರಣಗಳು

ಕಾಂಟ್ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಲೋಚನೆ ಮತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಯಾವುದು ಎನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ಹಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ವಸ್ತುಗಳು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದವೂ

ಹೌದು. ಆದರೆ ಆಲೋಚನೆ, ಸಮಸ್ಯೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಬಗೆ ಹರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಡೆಲ್ಯೂಷೆ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾಂಟ್ ತರ್ಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣವನ್ನು ಪರಿಶೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆಯು ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಬಯಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಒತ್ತಡವನ್ನು. ಅದು ಹಾಗೆ ಆಗಬೇಕೆಂದು ಇಲ್ಲ. ವಿಷಯನಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಎಂದು ಕಾಂಟ್ ಹೇಳಿದ. ಲಕಾನ್ ಹೇಳುವ ಸೂಚಕನ ಯಜಮಾನಿಕೆಯೂ ವಿಷಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವನ್ನು ನೋಡುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅವನನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅವನ ಸಮಸ್ಯೆಯು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಇದು ಇರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಹಾಗೂ ಅವನ ಸಂವೇದನೆಗಳು. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಎನ್ನುವ ಸ್ವರೂಪವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವೂ ಮತ್ತು ಲೋಕ ಎರಡೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ನನಗೂ ಲೋಕಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೂ ಹೌದು.

'ಅದು' ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯ. 'ವಿದ್ವಾಂಸ 'ರೆಂದರೆ ವೈಯಾಕರಣಿಗಳೆಂದು ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಅವರು ಪ್ರಧಾನವಾದ 'ಸ್ಫೋಟ'ವೆಂಬ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ವ್ಯಂಜಕವಾಗಬಲ್ಲ ಶಬ್ದವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಧ್ವನಿಯೆಂದು ವ್ಯವಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅವರ ಮತವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಇತರರು ವಾಚ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಅಪ್ರಧಾನವಾಗಿಸಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಾಂಶಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ವ್ಯಂಜಕವಾಗುವ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಶಬ್ದಾರ್ಥ ದ್ವಯವನ್ನೂ ಕೂಡ ಅದೇ ಧ್ವನಿಯೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. {ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ (ಮಮ್ಮಟನ ಮೂಲ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಡಾ.ಕೆ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಪು.ಸಂ–14}

ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ನಿರೀಕ್ಷೆ, ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವುದು–ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿಲ್ಲದಿರುವುದರ ನಡುವೆ ಇರುವ ವೈರುಧ್ಧಗಳನ್ನು 'ವ್ಯಂಗ್ಯ'ವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯರಚನೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವೆಂದು ರಚನಾವಾದಿಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ. ಈ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ರಚನೆಯೊಳಗೆ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ; ಒಂದು ಘಟನೆ; ಸನ್ನಿವೇಶವು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಬಹುದು. ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಸನ್ನಿವೇಶ; ಪಾತ್ರಗಳ ನಿರೂಪಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯದ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಪಾತ್ರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅದು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ರಚನಾವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಧ್ವನಿಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ "ವ್ಯಂಗ್ಯ"ದ ಕುರಿತು ಬರುತ್ತದೆ. ಆನಂದವರ್ಧನನ ಹಿರಿಮೆಯಿರುವುದು ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳಿಗಿರುವ ಮೂರನೆಯ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿರುವಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಎಂದು ಆತ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆನಂದವರ್ಧನ ಪ್ರಕಾರ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವಿಲ್ಲದೆ ವಾಚ್ಯದಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದು ಧ್ವನಿಯ ಅತ್ಯುಚ್ಛ ಪ್ರಕಾರ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿನ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಹಾಗೂ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಮಾನ್ಯಮಾಡಿಯೂ ಕೂಡ ಅದರಲ್ಲಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅದನ್ನು 'ಧ್ವನಿ' ಎಂದು

ಗುರುತಿಸಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಹಿರಿಮೆ ಆನಂದವರ್ಧನನಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿನ 'ಪ್ರತೀಯಮಾನ'ವಾದ ಅರ್ಥವೇ ಧ್ವನಿ. ಅದುವೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ ಎಂದು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ(ಕಾವ್ಯಾಸ್ಯಾತ್ಮಾ ಧ್ವನಿ)ಎಂದು ಸ್ಥಿರೀಕರಿಸಿದ ಆನಂದವರ್ಧನನ ಮಹತ್ತನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಮತ್ತು ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಧ್ವನಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಬರೆದ 'ಲೋಚನ'ದಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯ ಅಥವಾ ಶಬ್ದ ಹೇಗೆ ಧ್ವನಿಯ ಮುಖೇನ ರಸಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾನೆ. (ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ– ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ) (ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ "ಐರನಿ"– ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ.) 'ಪ್ರತೀಯಮಾನವಾದ (ಭಾವೋಪಯೋಗಿಯಾದ) ಅಥವಾ ಗಮ್ಯವಾದ ಅರ್ಥಕೊಡುವ ವೃತ್ತಿ ಕವಲೊಡೆದು ಎರಡಾಗಿದೆ. ಒಂದು 'ಲಕ್ಷಣಾ' ಮತ್ತೊಂದು 'ವ್ಯಂಜನಾ', ಶಬ್ದದ ಅಭಿದಾವೃತ್ತಿಯಿಂದ ನೇರವಾದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವೂ ವ್ಯಂಜನೆಯಿಂದ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೂ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತವೆ." ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಮತ್ತೆರಡು ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕಾವ್ಯದ ಒಳಗಿನ ಬುದ್ಧಿ ಚಾತುರ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಲಿ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿರೋಧಾಭಾಸದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಲಿ ಅದು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದೊಳಗಣ ಬುದ್ಧಿ ಚಾತುರ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಆಕೃತಿಯ ಆಂತರಿಕ ಬಂಧದ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿತು.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Julian wolfreys 2002 Key concepts in literary theory P.49
Terry eagleton 1989 literary theory an introduction
ಮಲ್ಲೇಪುರಂ.ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ್ 2000 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ
ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ
ಸಿ.ಎನ್.ರಾಮಚಂದ್ರನ್ 2002 ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ

ಇಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಮೂರು ಬಗೆ–(1) ವಾಚಕ (2) ಲಾಕ್ಷಣಿಕ ಮತ್ತು (3) ವ್ಯಂಜಕ, {ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ (ಮಮ್ಮಟನ ಮೂಲ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಡಾ.ಕೆ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ;ಪು.ಸಂ–19}

ಅವುಗಳ [=ಶಬ್ದಗಳ] ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಅರ್ಥಗಳೆಂದರೆ ವಾಚ್ಯ, ಲಕ್ಷ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂಬವು. ಅವುಗಳ' ಎಂದರೆ ವಾಚಕ, ಲಾಕ್ಷಣಿಕ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಜಕಗಳ ಎಂಬಭಿಪ್ರಾಯ. {ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ (ಮಮ್ಮಟನ ಮೂಲ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಡಾ.ಕೆ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಪು.ಸಂ–47}

ಶಬ್ದ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ವೇದ್ಯವಾದ ಅರ್ಥ ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥಾಂತರವನ್ನು ಧ್ವನಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗುವುದರಿಂದ, ಅರ್ಥವು ವ್ಯಂಜಕವಾದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಶಬ್ದದ ಸಹಕಾರಿತ್ವ ವುಂಟೇ ಉಂಟು.

'ಶಬ್ದ ' . . ' ಎನ್ನುವುದರ ತಾತ್ಪರ್ಯವಿಷ್ಟೆ :–ಬೇರೆ ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಂದ ವೇದ್ಯ ವಾದ ಅರ್ಥ ಎಂದೂ ವ್ಯಂಜಕವಾಗದು. {ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ (ಮಮ್ಮಟನ ಮೂಲ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ); ಡಾ.ಕೆ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಪು.ಸಂ–56}

ಅವಿವಕ್ಷಿತವಾಚ್ಯವೆಂಬ 'ಧ್ವನಿ' ಯಾವುದುಂಟೋ ಅದರಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು (1) ಅರ್ಥಾಂತರದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು ಅಥವಾ (2) ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾಯವಾಗಿಬಿಡಬಹುದು.

ಲಕ್ಷಣಾಮೂಲವಾಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಗೂಢವ್ಯಂಗ್ಯವೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಅವಿವಕ್ಷಿತವಾಚ್ಯವು 'ಧ್ವನಿ'ಯೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. 'ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಎಂದು ಸಪ್ತಮೀ ವಿಭಕ್ತಿ ಕಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅದು 'ಧ್ವನಿ'ಯೆಂಬ ಪ್ರಥಮಾರ್ಥವ ಯಾವ', 'ಅದರಲ್ಲಿ' ಎಂಬ ಪದಗಳ ಬಲದಿಂದ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ. {ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ (ಮಮ್ಮಟನ ಮೂಲ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಡಾ.ಕೆ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಪು.ಸಂ–58}

ರಸ, ಭಾವ, ರಸಾಭಾಸ, ಭಾವಾಭಾಸ, ಭಾವಶಾಂತಿ, ಮುಂತಾದುವು. ಅಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮಗಳು." ಅಲಂಕಾರ್ಯವಾದ ರಸಾದಿಗಳೇ ಬೇರೆ. ಅಲಂಕಾರವೆನಿಸುವ ರಸಾದಿಗಳೇ ಬೇರೆ ; {ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ (ಮಮ್ಮಟನ ಮೂಲ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದ) ; ಡಾ.ಕೆ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ; ಪು.ಸಂ–60}

33.4 ಲಕ್ಷ್ಯ ಮತ್ತು ತೀರ್ಮಾನಗಳ ನಡುವೆ

ವಿದ್ಯಮಾನಶಾಸ್ತ್ರವು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನವು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಲೇಖಕರು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಎರಡು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ: ಒಂದು ವಿವರಣೆ. ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಆಕರ್ಷಕವಾದ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು. ಇವು ಇದ್ದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಆಗುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭ. ಅವರು ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಅವರು ಪ್ರತಿಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಶಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನಿಸಿಕೊಂಡು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತು ಎಂದು ಬರೆಯುವುದು ಸುಲಭ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತಪಡಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಅದು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ವಸ್ತುವನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಬೇರೆ. ಅದನ್ನು ಮತ್ತು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಗ್ರಾಂಶಿ ಮತ್ತು ಅಲ್ಥೂಸರ್ ಇಬ್ಬರೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಸ್ವ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾದಿಗಳು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಭಿನ್ನವಾಗಿ. ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸ್ವ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇರಲಿ. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಯಾವುದು ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆಯೋ ಆ ವಸ್ತುವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ವಿವರಿಸುವುದು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸರಿಯೆಂದು

ವಿದ್ಯಮಾನವಾದಿಗಳು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾದಿಗಳು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ಪ್ರಮೇಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ವಿಜೃಂಭಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನೀಡುವವನು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಹಿಂದಿಟ್ಟು ತಾನೇ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬರುವುದೂ ಇದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ಥರ ಹೇಳಲು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಅಗತ್ಯವಂತೂ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಪಠ್ಯಗಳ ವಸ್ತುವನ್ನು ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡಲು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ.. ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ವಿದ್ಯಮಾನವಾದಿಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ: ಅವರು ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ತುಂಬಾ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವು ಇದನ್ನು ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಎಲ್ಲಾ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ವಿದ್ಯಮಾನವಾದಿ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಯಾವುದೇ ಷರತ್ತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಅಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಂದು ಅದು ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಗ್ರಹಿಕೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಗ್ರಹಿಕೆಗೂ ನಾವು ವಹಿಸುವ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ಕಾರ್ಯವು ನಮಗೆ ಈ ತರಹದ ಕೇಂದ್ರ ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷ್ಯವು ಇಲ್ಲವಾದರೆ ನಾವು ಫಲಪ್ರದವಾದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಲಾರೆವು. ಇದನ್ನು ವಿದ್ಯಮಾನವಾದಿಗಳು ಲಕ್ಷ್ಯ ಮತ್ತು ಸುಸಂಬಂಧವಾದ ಕಾರ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಯಾವಾಗ ನಮಗೆ ನಾವು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದ ಗಮನವಿರುವುದಿಲ್ಲವೋ ಆಗ ನಾವು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವೂ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಸರಿಯಾದ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಗಮನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದು ಅವಶ್ಯ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಗಮನ ವಹಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನ ವಹಿಸುವುದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಯ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ನಾವು ಆಗಾಗ ಕೇಂದ್ರ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದವನು ಎಂದು ಯಾರಿಗಾದರೂ ಬೈಯುವುದೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಕೆಲವರು ಅಬ್ಸೆಂಟ್ ಮೈಂಡೆಡ್ ಫೆಲೋ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ಹೆಗೆಲ್ ಮನಸ್ಸು ಅಥವಾ ಚೈತನ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಕ್ತಿಯು ಇದೆ ಎಂದೇ ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಂದು ವಿಷಯ ಎನ್ನುವಂತೆ ನೋಡಿದ್ದಾರೆ. ಲೆವಿನಸ್ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ ಆದರೆ ವಿಷಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾವು ಹಾಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆ, ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿಷಯಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಸ್ತುವು ವಿಷಯ ಆಗಬಹುದು ಅಥವಾ ವಿಷಯವು ವಸ್ತು ಆಗಬಹುದು. ಹಸ್ರೆಲ್ ವಸ್ತು ತನ್ನ ಅನನ್ಯತೆಯಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಿಷಯಗಳು ಈಗ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂತು. ಅವನು ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎಂದರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ನಿಲುವು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ರಯೋಗವಾದವೂ ಕೂಡಾ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವು ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಕ್ರಿಯೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಉದ್ದೇಶವು ಏನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅದು ಮರೆಯುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ನಾವು ಅನೇಕವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಆಲೋಚನೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವಿಟ್ಟು ಮಾಡಬೇಕಾದ ಪ್ರಮೇಯವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳು ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ನಿಗಾ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಗಳು ಕೂಡಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರೂ ಒಂದು ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಯೋಗವಾದಿಗಳ ಥರ ಅವರೂ ಕೂಡಾ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅಥವಾ ಎದುರು ಯಾವುದು ಇದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾವು ಮುಟ್ಟದೆ ಅದರ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಗಾಳಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಗಾಳಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಈ ಅನುಭವ ಆಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ್ದು ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಕ್ರಿಯೆಯು ಆಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ವಿವಿಧ ಅನುಭವಗಳು ಆಗುತ್ತವೆ. ಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನುವುದು ನಾವು ಒಂದು ಚಟುವಟಿಕೆ. ಆ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಗಮನವನ್ನು ವಹಿಸುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಆಗಿದೆ. ಗಮನವನ್ನು ವಹಿಸುವುದು ಅಂದರೆ ಒಂದು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದು. ಅದು ನಮಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಮಾತು ಇದೆ: ಜ್ಞಾನವು ನಮಗೆ ಹೊಸತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅದರ ಕೆಲಸವು ನಮಗೆ ಸಾಬೀತು ಆಗುವುದು ಅದರ ಕಾರ್ಯದಿಂದ ಅಂತಲೂ ಮಾತಿದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ವ್ಯಾಪಾರವು ಬರೀ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಕ್ರಮಗಳು ನಮಗೆ ಅನೇಕವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ನಾವು ಮಾಡುವ ತೀರ್ಮಾನಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಒಂದು ವಿವೇಕದಿಂದ ಮಾಡುವ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಇದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಗುಣಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೂ ನಾವು ನೋಡುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ನಮಗೆ ಇದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ ಆತ್ಮ ಮತ್ತು ದೇಹದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯು ನಮಗೆ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಡೆಸ್ಕಾರ್ಟೆಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಅವನು ಮೊದಲನೆಯದು ಸ್ವ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಮನವರಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಸುಳ್ಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಇರುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯವು ವಾಸ್ತವದ ಭಾಗವು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅಡಿಪಾಯವು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಚಿಂತನೆಯು ನಮಗೆ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಹಾಗೂ ಅದುವೇ ನಮಗೆ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ಚಲನೆಯು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಸಾರ ರೂಪಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ತಿಳಿಯುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹಸ್ರೆಲ್ ಸಹಜವಾಗಿ ಯಾವುದನ್ನು ತಿಳಿಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಹುಟ್ಟುವುದು ನಮ್ಮ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅನುಭವದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಂದಾಗ ಅದು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಅದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಆಗುವುದು, ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಆಗುವುದು, ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆಗುವುದು ಎಂದೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಸಹಜವಾಗಿ ಅರಿಯುತ್ತೇವೆ. ಅನೇಕ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಸಹಜವಾದ ಅನುಭವವು ಸಹಜವಾದ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬಾಹ್ಯವನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯದ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದರಂತೆ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವವು ನಮಗೆ ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಅನುಭವ ಆಗುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ಅದು ಮಾನಸಿಕವಾದದ್ದು ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ (ಹಸ್ರೆಲ್ –ನ ಜನರಲ್ ಇಂಟ್ರಡಕ್ಶನ್ ಟು ಪ್ಯೂರ್ ಫೆನಮನಾಲಜಿ) ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಅವನು ಮಾನಸಿಕವಾದದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು ಬೇರೆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಸಹಜ ವಿಜ್ಞಾನವೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅವುಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದೂ ಇದೇ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚರ್ಚೆ, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ, ಚರಿತ್ರೆ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಮೂಲತಃ ನಮ್ಮ ಅರಿವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳು ಕತೆಯ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹಸ್ರೆಲ್ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಟತೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಂವಾದಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಅನುಭವ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ ಎಂದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬರಬೇಕು ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾರಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಕೆಲವು ಸಂಬಂಧಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಹಸ್ರೆಲ್‌ನ ವಾದ. ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಅವನು ಇಡೋಸ್ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ (ಇಡೋಸ್ ಎಂದರೆ ಆಲೋಚನೆ (ನಿಜವಾದ ಪದವೆಂದರೆ ಐಡಿಯಾ) ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಯಿಂದ ಆಲೋಚನೆಯು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಯಾವುದೇ ತೀರ್ಮಾನಗಳು ಅದರ ಸಾರವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ.

ಸಾರ ರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡು ನಾವು ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತೇವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ತರ್ಕವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದೋಷವು ಇದ್ದರೆ ನಾವು ಕೊಡುವ ತೀರ್ಮಾನಗಳೂ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆಯು ನಮಗೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಪ್ರದೇಶವೂ ನಮಗೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ದೇಹ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶಗಳಿಗೆ ಒಂದು ರೂಪವಿರುವುದು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

33.4 ವಿದ್ಯಮಾನ ಶಾಸ್ತ್ರ

ನಮಗೆ ವಿದ್ಯಮಾನಶಾಸ್ತ್ರವು ಬೇರೆ ಥರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಿರೂಪಣೆಯು ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಈವತ್ತು ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವಿಧತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅನೇಕರು ಹೇಳಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಕೃತಿಯು ಒಂದು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆಶಯಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಮೂಲವೂ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ಜೀವನದ ಕ್ರಮಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ ನಿಲುವು ಇರಬಹುದು. ಈವತ್ತು ನಮಗೆ ವಿವಿಧ ಸೌಕರ್ಯಗಳು ಇವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಈವತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಂದೆ ಬಂದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಮನಸ್ಸು, ಸಮಾಜ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ವಿಧಾನಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ಜೀವನದ ಕುರಿತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಕೂಡಾ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಈವತ್ತು ನಾವು ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದು ನಮಗೆ ಯಾವುದು ದಕ್ಕುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ನಮಗೆ ಇರುವುದು ಯಾವುದು ನಾವು ಮತ್ತು ಯಾವುದು ನಾವು ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ. ಇದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ: ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಅನುಭವ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಇದು ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವದ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಜೀವನದ ಕ್ರಮವು ಬದಲಾದಾಗ ಅವರು ಹೇಳುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಅವರ ನೋಟವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಅಂಶವು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ: ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮತೋಲನವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟದ್ದೂ ಹೌದು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಲೇಖಕನು ತನ್ನ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಯೋಜನೆಯು ಇರುವಂತೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಶಯವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯವು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಚರ್ಚೆಮಾಡುವಾಗ ಇದನ್ನು ಅರ್ಥ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ರೂಪಗಳು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಇದೆ. ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಲೇಖಕನು ಕಾಲವನ್ನು ಮೀರಿ ಬರೆಯಲಾರ. ಅವನು ತನ್ನ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ನಿರೂಪಣೆಯ ಒಂದು ಆಯುಧವೂ ಹೌದು. ನಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳಲು ಇರುವ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪರಿಕರವೆಂದರೆ ಭಾಷೆ. ಅದು ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಶಕ್ತಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಕಥನ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಭಾಷೆಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸೇತುವೆ ಕೂಡಾ ಹೌದು.

ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾವು ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ನಮ್ಮ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ನಾವು ರೂಪಿಸುವ ಸಂಕಥನಗಳು ಭಾಷೆಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತವೆ. ನಿರೂಪಣೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆಯೋ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ಒಂದು ಕಥನ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಿತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ಕಥನ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ನಿಜವಾದ ಒಂದು ಕಥನ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಬಯಕೆಯನ್ನು . ನಮ್ಮ ಆಸೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಸಂವಾದಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ನಾನು ಹುಲಿಯನ್ನು ಕೊಂದೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯು ಆಗಬಹುದು. ಅದು ಒಂದು ಭ್ರಾಂತಿಯ ಮಾತೂ ಅಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದರ ಮತ್ತಿನ್ನೊಂದು ರೂಪವು ಇದೆ: ನಾನು ಇಲಿಯನ್ನು ಕೊಂದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯು ಅಲ್ಲ. ಅದು ವಾಸ್ತವವವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು: ನಾನು ಇಲಿಯನ್ನು ಕೊಂದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ನಮ್ಮ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಎದುರು ಕುಳಿತವರು ಅದಕ್ಕೆ ಮರು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಯಾವಾಗ? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಂದರೆ ಮತ್ತೆ ನಮ್ಮ ಸಂವಾದವು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅನುಭವಗಳು ಹೇಳಬಹುದಾದವುಗಳು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಯಾರ ಜೊತೆಗೆ ಸಂವಾದ ಮಾಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅನೇಕರನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತೇವೆ. ಅವರ ಜೊತೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅವರು ನಮಗೆ ಆತ್ಮೀಯರಾದರೆ ನಮ್ಮ ಸುಖವನ್ನು ಮತ್ತು ದುಃಖವನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಇವುಗಳು ನಿರ್ಣಯವಾಗುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳು ನಿರ್ಣಯವಾಗುತ್ತವೆ. ನಿಜವಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಹೇಗೆ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಯೋಚನೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ನಮಗೆ ಒಂದು ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯು ನಮಗೆ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಹೌದು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೇಲೆ ಅದು ಬೀರುವ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ವಿವರದ ಮೂಲಕ ಹೇಳಲು ಸಾದ್ಯವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಅದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಮಾನವಿಕವಾದ ಅಧ್ಯಯನದ ಕ್ರಮವೂ ಹೌದು. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಆದರ ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮವು ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯು ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಬಗೆಯನ್ನು ಚರಿತ್ರೆಯು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಕಥನವೂ ಹೌದು. ಚರಿತ್ರೆಯು ನಮಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು

ಮನೋಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಸಮೂಹವು ಜೊತೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಆಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಯಾವುದು ನಡೆಯಿದೆ ಎಂದು ಅದು ಹೇಳಲಾರದು. ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳು ಇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂತೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವನ್ನು ನಾವು ವಿವರಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ವಿವರಣೆಯೂ ಹೌದು. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ನಮ್ಮ ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಲೇಖಕರು ಚರಿತ್ರೆ, ಕಾವ್ಯ, ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಬರಹಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿದರು. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇದು ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಪಂಪ ಮತ್ತು ರನ್ನರು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟರು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಮಾಡುವ ಅನೇಕ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎನ್ನುವುದೂ ನಿಜ. ಚಂಪೂ, ರಗಳೆ, ಷಟ್ಪದಿ ಮುಂತಾದವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮಗಳು ಬಂದವು. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾದ ಆಯಾಮಗಳು ಬಂದವು. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು , ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು, ಕಾವ್ಯದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ಬೆರೆಸಿದರು. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನವೂ ಚರಿತ್ರೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯವೂ ಹೌದು, ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ವಿಜ್ಞಾನವು ಹೌದು ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಆಳವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವಾಗ ನಾವು ಅನೇಕವನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ತರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯ ಎಂದು ಅನೇಕ ತಾತ್ವಿಕರು ವಿವರಿಸಿದರು. ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಚಹರೆಗಳು ಇರುವುದು ಸತ್ಯ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರಿವು ನಮಗೆ ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಮಹಾನ್ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕತೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವಾಗ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳು ಸೇರಿವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಮೆಟಾಫಿಸಿಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಟ್ಟದ್ದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ನಿರೂಪಣೆ ಮಾತನಾತ್ತೇವೆಯೋ ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಹೇಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹಿದೇನ್ ವೈಟ್ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನೇಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಇದರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠತೆ, ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮುಂತಾದವುಗಳು ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ದುರಂತ, ಕಾಮಿಡಿ, ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳು ನಮಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಪರಿಕರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಸತ್ಯ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳು ನಮಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಅರಿವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದ, ಹೆಗೆಲ್‌ವಾದ, ನೀಶೆಯ ವಾದ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಇವೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡಲು ನಮಗೆ

ಹೀಗೆ ಒಂದು ದಾರಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ ಎಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಎದುರು ಯಾವುದು ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಹೇಗೆ ನಡೆದಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅನ್ವಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಸಂಗತಿಗಳು ಬರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ರೂಪಕಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆಯ ಚರ್ಚೆಗಳೂ ಇವೆ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಕರಣದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಓದುಗರು ಎನ್ನುವುದೂ ಇದೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನಗಳ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಮೇಲೆ ಇವು ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಮಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಸಂಧಾನಕ್ಕೆ ತತ್ವಜ್ಞಾನವೂ ನೆರವಾಗಿದೆ. ಅದರ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ನಮಗೆ ನೆರವಾಗಿದ್ದು ನಿಜ. ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಪರಿಕರಗಳೂ ಆದವು. ನಿಜವಾದ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ನೋಡಲು ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಚರಿತ್ರೆಯು ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇಲ್ಲ.. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಈವತ್ತು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುರುವುದು ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಹಾದಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಆಳದರಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮೇಲು ನೋಟದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮದುಮಗಳು ಕಾದಂಬರಿಯು ಬರೀ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮಲೆನಾಡಿನ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಮಲೆನಾಡು ಮತ್ತು ಅದರ ಜ್ಞಾನರೂಪಗಳೂ ಇವೆ. ಇದೇ ವಾಸ್ತವವು ಅವರಿಗೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯಲು ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿದೆ. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಪದ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಬರೆಯುವುದು ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಪದಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವುದು ಹೌದು. ಇಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ವೈದ್ಯರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅರ್ಥಗಳು ಬೇರೆಯಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಗುಣ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತವೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ನೈತಿಕವಾದ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೂ ಅಗತ್ಯ ಇರುತ್ತದೆ ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ತರುವಾಯ ವಿವಿಧ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬದಲಾವಣೆಯು ಕಂಡಿತು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಜೀವಗಳ ನಡುವೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಸಂಕಥನಗಳು ಬಂದವು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಾವು ಈವತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚರ್ಚೆಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಚರಿತ್ರೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ ಅದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ವಿಜ್ಞಾನ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಇವೆ.

ಆಧುನಿಕ ಚರಿತೆಕಾರರು ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಆಯಾಮವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಒಂದು ಥರ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ರಚನೆಗಳು ಸದಾ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ರಾಚನಿಕ ವಾದಿಗಳು ರಚನೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅದರ ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ನೆಲೆಯಿಂದ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಗದ್ಯದ ರಚನೆಗಳು ಯಾವತ್ತೂ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಮಗೆ ಭಾಷೆಯು ಇಂಥದ್ದೇ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿತು ಎಂದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಈಗ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಇಸವಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾರೆವು. ಆದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಕೌಶಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವು ಒಂದು ಥರ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಧ್ಯಯನ ಶಿಸ್ತುಗಳು ಕೂಡಾ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಅಳವಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಆಶಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಸಂಕಥನವನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ನಮಗೆ ಒಂದು ವಿಷಯವು ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ: ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಒಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಬೇರೆ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಇವು ಸಂಕಥನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ.

ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನಾವು ಅದನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಘಟಕ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅನೇಕ ಇತಿಹಾಸಕಾರರಿಗೆ ಐತಿಹ್ಯ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳು ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯ ತಂತ್ರಗಳು ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕತೆಗಾರರು ಹೇಗೆ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಲು ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಂದು ವಾಹಕ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಗಮನವು ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಸಜ್ಞೆ ಮಾತ್ರ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅವರು ಬರೀ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವೀಕಾರ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸರಳ ಸಮೀಕರಣದ ಥರ ಆಗುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಾವು ಯಾವ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದು ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ನಿಲುವುಗಳು ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನೀಶೆಯು ಮಹಣಾ ಚರಿತ್ರೆ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರಚನೆಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನವು ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿತು. ಇದರಿಂದ ಜನರು ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗದ ಸಂಬಂಧದ ದ್ವಂದ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಧಾನವಾಯಿತು.

ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಅನಂತರ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದರ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಯಿತು. ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ಕೆಲವನ್ನು ವಿಚಾರವಾದ ಮತ್ತು ಕೆಲವನ್ನು ಅವೈಚಾರಿಕ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಬಂದಿತು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ಹಳೆಯ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳು ಬಂದವು. ವಿವರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿದವು. ಯಂತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ವಯಂವೇದ್ಯ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಮೌಲ್ಯ ರಹಿತವಾದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಏನು ಆಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ನಂಬುವುದು ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಬದಲು ಅದು ನಡೆಯಲು ಏನು ಕಾರಣವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡುವುದು.

ಅನೇಕ ಚರಿತ್ರೆಕಾರರು ಘಟನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗಲೂ ನಮಗೆ ವಾಹಕವಾದ ಒಂದು ಭಾಷೆಯು ಮಾತ್ರ. ಚರಿತ್ರೆಯು ನಿರಂತರವಾದ್ದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದು ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅದು ಅರ್ಥಹೀನವಾದ್ದು ಅಲ್ಲ.

33.5 ಅವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಜ್ಞಾನ ಮಾದರಿಗಳು

ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಕಾಲವು ಹೇಗೆ ನಮ್ಮ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಹೇಳಿವೆ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿಯು ಆಗಿದೆ. ಅದು ಕೆಲವು ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ. ನಮಗೆ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿದ್ದು ಪುನರುಜ್ಜೀವನವೇ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ಅದು ಹೊಸದಾದ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದು ನಿಜ. ಒಮ್ಮೆ ಣೀಸೆಯು ನಮಗೆ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿದೆ ಎಂದೂ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ತಿಳಿಸುವಾಗ ಅವನು ಇತಿಹಾಸಕಾರನಿಗೆ ಸಂದು ಹೋದುದರ ಬಗ್ಗೆ ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಸಹಮತ ಎರಡೂ ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಕುರಿತಾದ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ನೋಟವನ್ನು ಅವನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದರೆ ಅದು

ಸ್ಮಾರಕವಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಕೆಲವು ಸರ್ತಿ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ನಮಗೆ ಯಾವುದೇ ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲ. ಅದು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಭಾರ ಎಂದು ಹೇಳುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಕಾರಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಮತ್ತು ಯಾವುದೇ ಕಾರಣವು ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವುದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ನಾವು ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವು ಬಂದಿತು. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸರಳವಾದ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅದರ ಚರ್ಚೆಯು ಕೂಡಾ ಆಗ ಬಂದಿರುವುದು ಕುತೂಹಲದಾಯಕ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯನ ಕುರಿತು ವಿವಿಧ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಬಂದವು. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಹುಡುಕಾಟವು ಹೇಗೆ ಮುಂದೆ ಬಂದಿತು ಎನ್ನುವುದೂ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವು ಚರಿತ್ರೆಯ ಕುರಿತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈವತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಅವಕಾಶ ಮತ್ತು ಕಾಲವು ಇದೆ. ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಒಂದು ಆಧುನಿಕ ಜ್ಞಾನವೂ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಬಹುದು: ನಮಗೆ ಮತ್ತೆ ಮರುಹುಟ್ಟು ಇದೆಯೇ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದಿಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ದೇವರು ಇದ್ದಾನೆಯೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದವು ಒಮದು ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು: ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ನಾಸ್ತಿತ್ವ, ಇದೆ ಅಥವಾ ಇಲ್ಲ. ದೇವರು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಇಲ್ಲ. ದೇವರು ಕಾಣಿಸದೇ ಇದ್ದರೂ ಅವನು ನಮ್ಮ ನಿಯಂತ್ರಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನೇಕವನ್ನು ನಮಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ನಾವು ಕಲಿಯುವುದು ತುಂಬಾ ಇದೆ. ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಕಾಳಜಿಯು ನಮಗೆ ಒಂದು ಮುನ್ನೋಟವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದರೆ ಅನೇಕರು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಸಂವಾದಿಯಾದ ತತ್ವ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯದು ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಎರಡೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕತೆಗಳು ಇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಯಕರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಜೊತೆಗೆ ಖಳನಾಯಕರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಎಷ್ಟೋ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಯಾವಾಗ ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯ ಅರಿವು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ.. ಕೊನೆಗೆ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು: ಮಾಸ್ತಿಯವರ ರಂಗಪ್ಪನ ದೀಪಾವಳಿ ಎನ್ನುವ ಕತೆಯನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ರಂಗಪ್ಪನಂಥ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯನೂ ನಮ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನಿಗೂ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕನಸುಗಳು ಇವೆ. ಅವನೂ ಇದೇ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಥವರೂ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವನಿಗೂ ಒಂದು ಅನನ್ಯತೆಯು ಇದೆ. ನಾವು ಇದನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಇತಿಹಾಸಕಾರಂತೆ ನೋಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ದೀಪಾವಳಿಗೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವವು ಇದೆ. ರಂಗಪ್ಪ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರಿಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಇದೆ.

◆

ಅಧ್ಯಾಯ 34

ಗುಣ ವಿವೇಚನೆ

ಇದು ಸೌಂದರ್ಯಗುಣಪ್ರಕಾಶಮಿದು ತಾನಗ್ರಾಮ್ಯತಾಧಾನಮಿಂ
ತಿದು ಭಾಸ್ವತ್ವರಭಾಗರಮ್ಯಮಿದು ಬಂಧಾಕ್ಲೇಷವಿಚ್ಛಿತ್ತಿಗಾ
ಸ್ಪದಮೆಂದಿಂತುಚಿತಪ್ರಯೋಗವಿಧಿಯಿಂ ಸಯ್ತುಪ್ಪಿನಂ ತಿರ್ದಿ ಪೇ
ಳ್ವುದು ಪೂಮಾಲೆಯನಿಂಬಿನಿಂ ಸಮೆವವೊಲ್ ಸತ್ಕಾವ್ಯಮಂ ಕಬ್ಬಿಗಂ

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಗುಣ ಮತ್ತು ರೀತಿಯ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ದೇಶ, ವಿಧ ಮಾರ್ಗಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಸಮ, ಮಧುರ, ನಿಬಿಡ, ಸುಕುಮಾರ, ಗ್ರಾಮ್ಯ, ಓಜಸ್ಸು, ಸುಸಮಾಹಿತ, ಪ್ರಸನ್ನ, ಉದಾರ, ಕಾಂತ (ಶಾಂತಿಯುಕ್ತ) ಮಾರ್ಗಗಳಿಗೂ ವಿಶೇಷಗುಣಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಭರತನು ಕೂಡಾ ಗುಣಗಳ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಗುಣಗಳ ವಿವೇಚನೆಯೇ ಮುಂದೆ ರೀತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ತಳಹದಿಯಾಯಿತು. ಭರತನು ಕಾವ್ಯದೋಷಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಸರಿಸಿ. ಅನಂತರ ಹತ್ತು ಗುಣಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಅದು ರೀತಿ ಸಿದ್ದಾಂತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ದಂಡಿಯು ಗುಣಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರಗಳೆಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ದಂಡಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ರೂಪಕ ಮುಂತಾದವು ಸಾಧಾರಣ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಗುಣಗಳೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಲಂಕಾರಗಳು. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಗುಣಗಳೆಲ್ಲಾ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಅಲಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲಾ ಗುಣಗಳಲ್ಲ. ದಂಡಿಯು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗಗಳೂ ಎರಡು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ವೈದರ್ಭೀ, ಎರಡು ಗೌಡೀಯ, ವಿದರ್ಭ ದೇಶದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು ವೈದರ್ಭೀ, ಗೌಡ ದೇಶದ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮಾರ್ಗ ಗೌಡೀ. ಭರತ ಮತ್ತು ದಂಡಿ ಇಬ್ಬರೂ ಹತ್ತು ಗುಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ.

1. ಶ್ಲೇಷ : ಇದನ್ನು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ.

1. ಪದಗಳು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಹೊಂದಿಕೆಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಕವಿಯ ಉದ್ದೇಶಿತ ಅರ್ಥವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಿಕೆ.

   1. ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದೊಡನೆ ಪದಗಳು ಸಹಜವಾಗಿ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿರುವುದು ಇದರ ಅರ್ಥಗಳೂ ಗಹನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಬಹುವಾಗಿ ಅಲ್ಪಪ್ರಾಣಗಳೇ ಬಂದು ಶಿಥಿಲವಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇದರ ಲಕ್ಷಣ.

   2. **ಪ್ರಸಾದ :** ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿಯುವಂತಿರುವುದು ಇದರ ಲಕ್ಷಣ.

   3. **ಸಮತಾ :** ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅಸಮತ್ವವಿಲ್ಲದಿರುವುದು, ಸಮತ್ವಯುಕ್ತವಾದುದು ; ಮೃದುಬಂಧ, ಸ್ಫುಟಬಂಧ ಮತ್ತು ಮಿಶ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಸಮತ್ವದಿಂದ ಬಳಸುವುದು.

   4. **ಮಾಧುರ್ಯ :** ಇದು ರಸವತ್ತಾದ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಶಬ್ದ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ 'ರಸ' ಇರುವುದು.

   5. **ಸಕುಮಾರತಾ :** ನಿಷ್ಠುರವಾದ ಅಥವಾ ಪರುಷವಲ್ಲದ ವರ್ಣಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವಿಕೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲವೂ ಕೋಮಲ ವರ್ಣಗಳೇ ಆದರೆ ಶೈಥಿಲ ದೋಷ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದು ಬರದಂತೆ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕು.

   6. **ಅರ್ಥವ್ಯಕ್ತಿ :** ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಇಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ. ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಇದರ ಲಕ್ಷಣ.

   7. **ಉದಾರತ್ವ :** ಗುಣದ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಶ್ಲಾಘ್ಯವಾದ ವಿಶೇಷಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದುದು.

   8. **ಓಜಸ್ :** ಸಮಾಸ ಭೂಯಿಷ್ಠವಾದುದು. ಗೌಡಿಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಗುಣವೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

   9. **ಕಾಂತಿ :** ಸರ್ವ ಜನರಿಗೂ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗುವಂತೆ ಹೇಳುವುದು. ಲೋಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸದೆ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗುಣವಿದು.

   10. **ಸಮಾಧಿ :** ಲೋಕನ್ಯಾಯವನ್ನು ಮೀರದೆ ಒಂದರ ಧರ್ಮವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ಆರೋಪಿಸುವುದು.

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸಮ: ವಿಷಮ: ಮಧುರ: ನಿಬಿಡ: ಕಾಂತಗುಣ: ಇವುಗಳು ದಕ್ಷಿಣಮಾರ್ಗವೆಂತಲೂ ಉತ್ತರಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸುಕುಮಾರ: ಸಮಾಹಿತ, ಪ್ರಸನ್ನ: ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಓಜೋಗುಣವು ಸೇರುತ್ತದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬರಿಸುವೆನ್; ಇರಿಸುವೆನ್; ತರಿಸುವೆನ್ ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿವೆ.[2]

ಕಳಾವಿರುದ್ಧದೋಷ 1–107ಇ

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿ ಹೀಗಲ್ಲದೆ ನಾಮಪದದ ಮುಂದಿರುವ ಕ್ರಿಯೆಯೊಡನೆ ಸಮಾಸ ಹೊಂದಿದ್ದಾದರೆ 'ಬರಮೀಗೆ' (ಬರಮ್+ಈಗೆ) ಎಂದು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಪ್ರಯೋಗ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಮಪ್ರಕೃತಿ ಇದ್ದರೂ ಅದು ಕಾರಕವಿಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಸಮಾಸವಾಗಿ, ಕಾರಕಯುಕ್ತವಿಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಾಗ ಅಭೇದರೂಪ ಗುಣದಿಂದಾಗಿ ಅಡಗಿಬಿಡುವುದರಿಂದ ಸಮಾಸರಚನೆ ಲೇಸಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕ್ರಿಯಾಗೋಪಕ 2–141

ಕ್ರಿಯಾನುಗತ ಆದಿದೀಪಕ 3–55

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : "ಸ್ವಚ್ಛ ಸಾಗರವೆಂಬ ಕಂದಕದಿಂದ ಸುತ್ತುವರಿಯಲ್ಪಟ್ಟ ಭೂಮಿ ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಪರ್ವತಶಿಖರಗಳ ನಡುವಣ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಮೇಘಗಳು ಅಲೆದಾಡುತ್ತವೆ."

ಕ್ರಿಯಾಪದ 1–117

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿ ಹೀಗಲ್ಲದೆ ನಾಮಪದದ ಮುಂದಿರುವ ಕ್ರಿಯೆಯೊಡನೆ ಸಮಾಸ ಹೊಂದಿದ್ದಾದರೆ 'ಬರಮೀಗೆ' (ಬರಮ್+ಈಗೆ) ಎಂದು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಪ್ರಯೋಗ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಮಪ್ರಕೃತಿ ಇದ್ದರೂ ಅದು ಕಾರಕವಿಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಸಮಾಸವಾಗಿ, ಕಾರಕಯುಕ್ತವಿಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಾಗ ಅಭೇದರೂಪ ಗುಣದಿಂದಾಗಿ ಅಡಗಿಬಿಡುವುದರಿಂದ ಸಮಾಸರಚನೆ ಲೇಸಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕ್ರಿಯಾವಿಶೇಷಣ 2–9

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಒಂದು ಕ್ರಿಯಾವಿಶೇಷಣವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಹೇಳಿ ಕೂಡ ಅದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳದೆ ಎರಡು ಕೆಚ್ಚಲಿಗೆ ಬಿಟ್ಟ ಕರುವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ.

ಕ್ರಿಯಾಸ್ವಭಾವಾಖ್ಯಾನ 3–8

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : "ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಅರೆಮುಚ್ಚಿ ಕಾಡಾನೆಯು ಎಳೆಯ ಸಕೀಲತೆಯ (ಆನೆ ಬೇಲದ) ಚಿಗುರನ್ನು ಮೆಲ್ಲದೆಯೇ ತನ್ನ ಹೆಣ್ಣಾನೆಯ ತುದಿಬಾಲದಿಂದ ತನ್ನ ನೀಡಿದಾದ ಸೊಂಡಿಲನ್ನು ಸವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಕಾಮವಶವಾಗಿದ್ದಿತು."

ಕ್ರಿಯೆ 1–117,2–11,94

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿ ಹೀಗಲ್ಲದೆ ನಾಮಪದದ ಮುಂದಿರುವ ಕ್ರಿಯೆಯೊಡನೆ ಸಮಾಸ ಹೊಂದಿದ್ದಾದರೆ 'ಬರಮೀಗೆ' (ಬರಮ್+ಈಗೆ) ಎಂದು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಪ್ರಯೋಗ ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಮಪ್ರಕೃತಿ ಇದ್ದರೂ ಅದು ಕಾರಕವಿಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಸಮಾಸವಾಗಿ,

ಕಾರಕಯುಕ್ತವಿಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಾಗ ಅಭೇದರೂಪ ಗುಣದಿಂದಾಗಿ ಅಡಗಿಬಿಡುವುದರಿಂದ ಸಮಾಸರಚನೆ ಲೇಸಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಲಕ್ಷ್ಮಿ ವಕ್ಷಸ್ಥಲದಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿ ಕೌಸ್ತುಭದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಕಾಂತಿ ಸುತ್ತುವರಿದು ತೆರೆಯಂತಿರಲು, ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಯಾರನ್ನು ಅಗಲದೆ ಇರುವಳೋ, ಆ ನೀತಿನಿರಂತರನು, ಉದಾರನು ಆದ ನೃಪತುಂಗನು, ಕೃತಕೃತ್ಯಮಲ್ಲನು, ಅಪ್ರತಿಹತ ವಿಕ್ರಮನು, ವೀರನಾರಾಯಣನು ಆದ ಅತಿಶಯಧವಳನು ಸಂತೋಷದಿಂದ ನಮಗೆ ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾದ ಸಾಹಸದ ಏಳಿಗೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಲಿ.

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಪ್ರತಿಭೆ, ಕೃತಕವಲ್ಲದ ಚತುರತೆ, ಶ್ರೇಷ್ಠಪಂಡಿತರ ಸೇವೆ, ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯ, ವಾಕ್ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ನಿಪುಣತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ತರುತ್ತವೆ.

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಮೊದಲನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರ ಕಡಮೆಯಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರ ಅಧಿಕವಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಛಂದೋಭಂಗವಾಗಿದೆ. ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವನ್ನು ತಿಳಿದು ಅದನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಸರಿಮಾಡಿ ಹೇಳಿದರೆ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ.

ಉಕ್ತಿಭೇದ

"ನೃಪತುಂಗನು ದಂಡಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರಗಳೆಂಬ ಎರಡೇ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದನು. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ; ಭೇದದ್ವಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು,

ಸತತಂ ದಕ್ಷಿಣಮಾರ್ಗೋ
ದಿತೋಕ್ತಿಭೇದಕಗುಣಂ ಸ್ವಭಾವಾಖ್ಯಾನಂ
ವಿದಿತೋತ್ತರಮಾರ್ಗಗತಂ
ಪ್ರತಿತವಕ್ರೋಕ್ತಿಕೃತಮನಲ್ಪ ವಿಕಲ್ಪಂ

ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಮೇಲೆ ಭೇದಕಗಳಾದ ಆ ಸ್ವಭಾವಾಖ್ಯಾನ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಗುಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಹತ್ತು ಭೇದಗಳಿವೆಯೆಂದು ಹೇಳಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನೃಪತುಂಗನು ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹೇಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ; ಶೈಲಿ, ಉಕ್ತಿ ಭೇದಗಳ ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದ್ದಾನೆ." ಉಕ್ತಿ ಭೇದವೆಂದರೆ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಉಂಟಾಗುವ ಭಾಷಾ ಪ್ರಭೇದವಾಗಿದೆ. ಉಕ್ತಿಯ ವಿಶೇಷತೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗೆ ಇರುವ ಅಂತರ್ಗತ ಸಂಬಂಧವು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ "ಭಾಷೆಯ ಬಹುತ್ವ" ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.[3]

ಓಜೋ ಗುಣ

ಸಮಾಸ ಪದಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಹೊಂದಿಸಿ ಹೇಳಿದರೆ ಓಜೋ ಗುಣವಾಗುವುದು. (ಪದ್ಯ 85–86)

ಕಾವ್ಯಗುಣ

ಗುಣವೆಂದರೆ ನಡತೆ, ಸ್ವಭಾವ "ಸಕಲ ರಸಗಳಿಗೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಪ್ರತೀತಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಗುಣವೇ 'ಪ್ರಸಾದ'ವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಈ ಗುಣದ ಪ್ರಭಾವವು ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಸಮನಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು.

'ಪ್ರಸಾದ'ವೆಂದರೆ 'ಶಬ್ದ' ಮತ್ತು 'ಅರ್ಥ'ಗಳು ತಿಳಿಯಾಗಿರುವುದು. ಈ ಗುಣವು ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲ ರಸಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲ ರಚನೆಗಳಿಗೂ ಒಂದೇ ಸಮನಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಗುಣವಾದರೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸುವುದೆಂದೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು."4

ಪ್ರಾಸ

ವಿನುತ ಪ್ರಾಸ, ಶಾಂತಪ್ರಾಸ, ವರ್ಗಪ್ರಾಸ, ಸಮೀಪಪ್ರಾಸ, ಅನುಗತ ಪ್ರಾಸ, ಅಂತಗತ ಪ್ರಾಸವೆಂದು ಆರು ಬಗೆಯ ಪ್ರಾಸಗಳಿವೆಯೆಂದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. (31)

ಪ್ರಾಸ, ಅನುಪ್ರಾಸ, ಅಂತಪ್ರಾಸಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದವುಗಳು ಎಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. (45)

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ

ಸುಕುಮಾರ ಗುಣ

ಕೋಮಲ ಪದ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ರೀತಿಯು ಸುಕುಮಾರವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.11

ಅಂತಗತ (ಪ್ರಾಸ) 2–31

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : 'ವಿನತಪ್ರಾಸ', 'ಶಾಂತಪ್ರಾಸ', 'ವರ್ಗಪ್ರಾಸ', 'ಸಮೀಪಪ್ರಾಸ, ಅನು(ಗತ)ಪ್ರಾಸ', 'ಅಂತ(ಗತ)ಪ್ರಾಸ' ಎಂಬ ಭೇದಗಳಿಂದ ಪ್ರಾಸಗಳು ಆರುಬಗೆಯಾಗಿವೆ.

ಅಂತಪ್ರಾಸ 2–43,45

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಹೀಗೆ ಇದು ಅನುಪ್ರಾಸ. ಪಾದಾಂತದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟ ಅಕ್ಷರವನ್ನು ಮುಂದಿನ ಪಾದಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ತಡೆಯದೆ ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಅಂತಪ್ರಾಸ.

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಪ್ರಾಸ (ವಿನುತಪ್ರಾಸ), ಅನುಪ್ರಾಸ, ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸ ಎಂಬ ಮೂರೂ ಅತಿಶಯವಾದುವು. ಉಳಿದ ಮೂರು(ಶಾಂತಪ್ರಾಸ, ವರ್ಗಪ್ರಾಸ, ಸಮೀಪ ಪ್ರಾಸ) ನೃಪತುಂಗದೇವವಿಹಿತ ಮಾರ್ಗದ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಾಸಾಭಾಸಗಳು.

ಅನುಗತ (ಪ್ರಾಸ) 2–31

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : "ವಿನುತಪ್ರಾಸ', 'ಶಾಂತಪ್ರಾಸ', 'ವರ್ಗಪ್ರಾಸ', 'ಸಮೀಪಪ್ರಾಸ', 'ಅನು(ಗತ)ಪ್ರಾಸ', 'ಅಂತ(ಗತ)ಪ್ರಾಸ' ಎಂಬ ಭೇದಗಳಿಂದ ಪಾಸಗಳು ಆರುಬಗೆಯಾಗಿವೆ.

ಅನುಪ್ರಾಸ 2–41,43,45

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಹೀಗೆ ಸಮೀಪ ಪ್ರಾಸವನ್ನು ನೋಡಲಾಯಿತು. ಸಮಾನಾಕ್ಷರದ ಜೋಡಿಯನ್ನು ಪದವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪೋಣಿಸಿಟ್ಟಂತೆ ಕೂಡಿಸಿ ಅಳವಡಿಸಿದರೆ ಅದು ಅನುಗತ ಅಥವಾ ಅನುಪ್ರಾಸ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : "ಅತಿಸ್ವಚ್ಛವಾದ ಯಶಶ್ಚರಿತನು, ಸಕಲ ಅರಿಸಮೂಹವನ್ನೂ ವಶಮಾಡಿಕೊಂಡವನು, ಗರ್ವಿತನಾದವನು, ವಿಪುಲಸಂಪದ್ಧರಿತನು, ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಪ್ರಭಾವವುಳ್ಳವನು ಆದ ಆತನು ಒಲವನ್ನು ತಳೆದನು."

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಪ್ರಾಸ (ವಿನುತಪ್ರಾಸ), ಅನುಪ್ರಾಸ, ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸ ಎಂಬ ಮೂರೂ ಅತಿಶಯವಾದುವು. ಉಳಿದ ಮೂರು(ಶಾಂತಪ್ರಾಸ, ವರ್ಗ ಪ್ರಾಸ, ಸಮೀಪ ಪ್ರಾಸ) ನೃಪತುಂಗದೇವವಿಹಿತ ಮಾರ್ಗದ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಾಸಾಭಾಸಗಳು.

ಅನುಗತಯಾಥಾಸಂ 3–50

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : "ಕಲಹಂಸದಂತಹ ವಿಲಾಸದ ಗಮನ ಇರುವವಳೇ! ನಿನ್ನ ಕೂದಲು, ಮುಖ ಮತ್ತು ನಯನಗಳಿಂದ ನೀನು ದುಂಬಿ, ಕಮಲ ಮತ್ತು ಕನ್ನೈದಿಲೆಗಳ ವಿಲಾಸವನ್ನು ಗೆದ್ದುದರಿಂದ ನೀನು ಕೊಳವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಿರುವೆ" ಎಂಬುದು ಅನುಗತ (ಅನ್ವಿತ) ಯಾಥಾಸಂಖ್ಯ.

ಅನುದೇಶಿ 1–86

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಉದ್ದಿಷ್ಟಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಇದೇ ಉಕ್ತಿಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಹೇಳಿದರೆ ಯಾಥಾಸಂಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಹೇಳದಿದ್ದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದರ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ವ್ಯತಿರೇಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅದು ಚ್ಯುತಯಾಥಾ ಸಂಖ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದೋಷವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬುಧಜನರು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಅದನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ತಿಳಿದರೆ ಕವಿಜನರಲ್ಲಿ ಅದು ಸಂತೋಷವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ನಿದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ಕವಿಚರಿತೆ, ಸಂಪುಟ 2 ರ ಅವತರಣಿಕೆ ಪು . 23–25.
2. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ 1999 ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಪದಕೋಶ,
   ಮಲ್ಲೇಪುರಂ .ಜಿ. ವೆಂಕಟೇಶ್ 2000 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ.
   ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ 2007 ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ
3. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ 2007 ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಜಗತ್ತು. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ 1954 ಕನ್ನಡನಾಡೂ ದೇಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಪುಟ.20.

ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ 1988 ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ಸಂಪುಟ 2 ಪುಟ. 474,
ಡಾ. ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1961 ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಪೀಠಿಕೆ: 41, 42, 43.

4. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ, Abrahams M.H. 2000 A Glossary of Literary terms P.113, 50, 320, 239, 320, 50, Terry eagleton 1989 literary theory an introduction.
5. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ 1988 ಸಂಪುಟ. 2 ಪುಟ. 405
6. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ. 1988. ಸಂ:2. ಪು. 423.
7. ಮುಳಿಯತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ. 1988. ಸಂ:2. ಪು.409.
8. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3– 131.
9. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 77–78.
10. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ.
11. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ 70–72.

ಅಧ್ಯಾಯ 35

ರಸಗಳು

ರಸದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ

ಭರತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದ ಭಾವುಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ರಸವು ಪೂರಕವೆಂಬ ನಿಲುವು ಭರತನದು. ಹೀಗಾಗಿ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ದೈನಂದಿನ ಜೀವನ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ–ಕೇಳುಗನಲ್ಲಿ ರಸಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಅಂಶವನ್ನು ಭರತನು ಗುರುತಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ವಸಾಹತು ಪೂರ್ವದ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಕುರಿತಂತೆ ಯೋಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಬ್ರಿಟೀಶ್ ಪೂರ್ವ ಭಾರತೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಮಗ್ಗುಲುಗಳಿವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ರಸ ಶಬ್ದವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು ಹೀಗೆ : ರಸ ಎನ್ನುವುದು ಬಹು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಶಬ್ದ. ರಸ ಶಬ್ದೇ, ರಸ ಆಸ್ವಾದನ ಸ್ನೇಹ ನಯೋ ಹೀಗೆ ಎರಡು ಧಾತು ಮೂಲಗಳಿಂದ ಈ ಮಾತು ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಮನಸ್ಸಿನ ಒಂದು ಉದ್ವೇಗವನ್ನೋ ಆವೇಗವನ್ನೋ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವ ಕೂಗಿಗೆ, ಗರ್ಜನೆಗೆ ರಸ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಯಾವುದು ಶೋಭನ ಧ್ವನಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಆಸ್ವಾದ್ಯವೂ ಪ್ರೀತಿವರ್ಧಕವೂ ಆಗುತ್ತದೋ ಅದು ರಸಸ್ಯಂದಿ ಎಂದು ಒಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು, ಅಲಂಕಾರ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಕಲ್ಪಿಸಬಹುದು. ಮಧುರ, ಮನೋಹರ, ಪ್ರಣಯಪೂರ್ಣ, ಆರ್ದ್ರ, ಸತ್ವಸಂಪನ್ನ, ಸಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಅರ್ಥಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಸಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರತಕ್ಕವು.15 ರಸವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅರ್ಥಗಳು ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಋಗ್ವೇದ ಕೋಶದಲ್ಲಿ ರಸ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಏಳು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

1. ಹರಿಯುವಿಕೆ ಅಥವಾ ದ್ರವ, ವನಸ್ಪತಿಗಳ ರಸ
2. ಸೋಮರಸ
3. ಯಾವುದೇ ಯಜ್ಞಪೇಯ

4. ಸಪ್ತಮಧಾತು
5. ಯಾವುದೇ ಮಾದಕಪೇಯ
6. ಸಾರ
7. ಯಾವುದೇ ಹಿತವಾದ ಪೇಯ

ರಸ ಶಬ್ದವನ್ನು ಇನ್ನಿತರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಉಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ರಸವೆಂದರೆ ತತ್ವವೆಂದು ಧ್ವನಿತವಾಗಿದ್ದರೆ, ಆಯುರ್ವೇದದಲ್ಲಿ ರಸವೆಂದರೆ ತೇಜಸ್ಸು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥವಿದೆ. ತರ್ಕ, ಮೀಮಾಂಸೆಗಳಲ್ಲಿ ರಸ ಷಡ್ರಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಪಾಕಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ರಸ ರುಚಿ ವಿಶೇಷಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಯಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ರಸ ಶಬ್ದವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಸೂಚಿತವಾಗುವುದರಿಂದ ಸಹಜ ಕೂಡಾ. ಹಾಗೆಯೇ ರಸವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವಾಗಲೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ.

ರಸಾನುಭವದ ಕುರಿತು ಭರತನು ಒಂದು ಸೂತ್ರವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ: "ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಸಂಯೋಗಾತ್ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ:" ವಿಭಾವ : ಅನುಭಾವ : ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಇದರ ಅರ್ಥ. ಭರತನು ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಷರಬತ್ತಿನ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಹುಳಿ, ಸಕ್ಕರೆ ಮೊದಲಾದ ದ್ರವ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಹೊಸದೊಂದು ರುಚಿಯು ಬರುವಂತೆ ರಸವು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಸ್ವಾದನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ನಾನಾ ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೋಗರ ಮುಂತಾದ ವ್ಯಂಜನಗಳನ್ನು ಅನ್ನಕ್ಕೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಊಟ ಮಾಡುತ್ತಾ ಊಟದ ರುಚಿಯನ್ನು ಬಲ್ಲವರು ಹೇಗೆ ಸುಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೋ ಹಾಗೆಯೇ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾವ ; ಅಭಿನಯ ಇವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದಿಸಿ ಸುಖಪಡುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳಿಗೆ ನಾಟ್ಯ ರಸಗಳೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. ಇದು ಭರತನ ಮಾತು.

ಭರತನು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ವಿವರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ವಿಭಾವ : ಅನುಭಾವ : ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳಿಂದ ರಸವು ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಭರತನ ಅನಂತರ ಬಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಟ್ಟಲೊಲ್ಲಟ ; ಶ್ರೀ ಶಂಕುಕ ; ಭಟ್ಟನಾಯಕ ; ಅಭಿನವ / ಗುಪ್ತ ಇವರು ಮುಖ್ಯರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅಭಿನವ ಭಾರತಿ ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೂಡಾ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೆಚ್ಚಿನವರ ಮುಖ್ಯ ಗಮನವೆಂದರೆ – ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯು ಹೇಗಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೇ ಆಗಿದೆ.

ನಟನ ಯಶಸ್ವೀ ಅಭಿನಯದೊಂದಿಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆ ಮೊದಲಾದವು ಕೂಡಿ ನಟನಿಗೆ ಅವನು ಅನುಕರಿಸುವ ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದ ಪ್ರತೀತಿಯನ್ನು

ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರತೀತಿಯು ಭ್ರಾಂತಿಯ ರೂಪದ್ದಾಗಲಿ ಸಂದೇಹದ ರೂಪದ್ದಾಗಲಿ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಸತ್ಯ ಅಥವಾ ಅಸತ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕುದುರೆ ಅಥವಾ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವಂಥ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿ ಅದೇ ಕುದುರೆ ಅಥವಾ ಅದೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವಾಗ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ (ಚಿತ್ರತುರಗನ್ಯಾಯ). ಹೀಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ನಟನನ್ನು ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ವಿಭಾವ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನುಮಿತವಾದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವು ರಾಮನಂಥ ನಿಜವಾದ ನಾಯಕನ ನಿಜವಾದ ಭಾವದ ಕೇವಲ ಅನುಕರಣವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಸುಂದರವಾದ ಸಂದರ್ಭದೊಡನೆ ಕೂಡಿರುವುದರಿಂದ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಒಂದು ರಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನ ಒಂದು ಅಸ್ವಾದ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರ ಆಸ್ವಾದ್ಯತೆಯಿಂದ ಅದನ್ನು ರಸವೆಂದು ಕರೆದಿದೆ.

ಶ್ರೀಶಂಕುಕನ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವು ಅನುಮಾನದ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರವೇ ಜ್ಞಾತವಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನು ತನ್ನ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ಹೆಸರಿಸದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಇದೇ ಎಂದು ಶ್ರೀಶಂಕುಕನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಭಾವ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಅನುಮಿತವಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವೇ ರಸ ಎಂಬರ್ಥ ಬರುವಂತೆ ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ (ವಿಭಾವನುಭಾವವ್ಯಭಿಚಾರಿಭ್ಯಃ ಸ್ಥಾಯಿನಾ ಸಂಯೋಗಾತ್ ಅನುಮಾನಾತ್ ರಸಸ್ಯ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ ಅನುಮಾನಜನ್ಯಾ ಪ್ರತೀತಿಃ). ಸ್ಥಾಯಿಶಬ್ದವನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರುವುದು ಅರ್ಥರಹಿತವಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅರಿವಿನ ನಿಯತಭಾಗವಾದ ಸ್ಥಾಯಿಯು ವಿಭಾವ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರತೀತಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸ್ಥಾಯಿಯು ಅನುಮಾನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ವಿಷಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀಶಂಕುಕನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಗುರು ಭಟ್ಟತೌತನ ವಿರೋಧವನ್ನು ಕೂಡಲೇ ಎಬ್ಬಿಸಿತು. ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು, ಕಲೆ ಒಂದು ಅನುಕರಣ ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ಯಾರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಕಲೆ ಅನುಕರಣ ಎಂದು ಅವನ ವಿಮರ್ಶಕ ಕೇಳಿದ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನದೇ ಅಥವಾ ನಟನದೇ ಅಥವಾ ವಿಮರ್ಶಕನದೇ ? ಇವರಲ್ಲಿ ಯಾರದೇ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಕಲೆಯನ್ನು ಅನುಕರಣ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದನ್ನು ಅನುಕರಣ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ಎರಡೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳ, ಎಂದರೆ ಅನುಕೃತವಾದ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣದ ಕ್ರಿಯೆ ಇವುಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮದ್ಯವನ್ನು ಕುಡಿಯುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೀರನ್ನು ಕುಡಿಯುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭವೊಂದರಲ್ಲಿ ನೀರನ್ನು ಕುಡಿಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮದ್ಯವನ್ನು ಕುಡಿಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅನುಕರಣ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅನುಭವಿಸುವ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯ ಅನುಕರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ

ನೋಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಟನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವನ ಅಭಿನಯ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ರಾಮನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಟನ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಊಹಿಸಬಹುದು ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಅನುಕರಣ ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅದನ್ನು ರಾಮನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ಅನುಕರಣ ಎಂದು ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಮನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ಅನುಕರಣವನ್ನಾಗಿ ಅವನು ಅದನ್ನು ನೋಡಿದಲ್ಲಿ, ಅವನು ಅದರೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಮೂಲಭಾವವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಶಕ್ತನಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು ನೋಡುತ್ತಿರುವುದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಅನುಕರಣ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಕೋಪದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ನಟನು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ನಿಜವಾಗಿ ಕೋಪವನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೋಪಗೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಯಂತೆ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ನೀವು ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಆಗ ನಾವು ಅವನು ಕೋಪದಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವನು ಕೋಪಗೊಂಡ ರಾಮನಂತೆ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಂತೆ ಇದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಅರ್ಥ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾವದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಅವನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂದಷ್ಟೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆ ಭಾವವು ಎಲ್ಲಾ ಕೋಪಿಷ್ಠ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಅನುಕರಣ ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ನಟನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಅದನ್ನು ಅನುಕರಣ ಎಂದು ಕರೆಯುವಾಗ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಗಲಿ ನಟನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಗಲಿ ಅನುಕರಣವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂಲಪಾತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಅದು ಅನುಕರಣವಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಮೂಲ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಯಾರೂ ಎಂದೂ ನೋಡಿಲ್ಲ.[1]

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದೂ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಆಧಾರವೂ ಆದ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರವನ್ನು ನಾನು ಮೊದಲು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಆನಂದವರ್ಧನನೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತರೂ ತಮ್ಮ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದಮೇಲೆ ಈ ಬಗೆಯ ಅವಿಚಾರಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಮಾಪ್ತಿಯಾದಂತಾಯಿತೆನ್ನಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ಕಾವ್ಯವಿರಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಕವಿವಿವಕ್ಷಿತವಾದ ಹಾಗೂ ಸಹೃದಯರಿಂದ ಗೃಹೀತವಾಗುವ ಅರ್ಥಸಮಷ್ಟಿಯೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶಬ್ದಗಳ ಲೌಕಿಕ ಅಥವಾ ವ್ಯಾವ ಹಾರಿಕ ಅಥವಾ ಕೋಶಸಹಾಯದಿಂದ ಗಮ್ಯವಾದ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಇದ್ದೇ ತೀರುತ್ತದೆ. ಇದು ಆನಂದದಾಯಕವಾದ ಅರ್ಥ, ಅಥವಾ ರಸ, ಆದ್ದರಿಂದ ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವ "ರನ್ನ', ಇದು 'ಅಲೌಕಿಕ' ಎಂಬುದು ಆನಂದವರ್ಧನನ ಸಿದ್ಧಾಂತ.

ಕವಿ ಬಳಸುವ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಗುಣ, ಅಲಂಕಾರಾದಿಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಅದೇ ಗುರಿ. ಆ ಗುರಿಯೇ ರಸ; ರಸವೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ ಅಥವಾ ಪ್ರಾಣ. ಹೀಗೆ 'ರಸ'ಕ್ಕೆ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಕೀರ್ತಿ ಧ್ವನಿವಾದಿಗಳದು. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರಕಟವಾದರೂ, ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿರುವ ಕಾವ್ಯದ ಪರಮಾರ್ಥವನ್ನೇ ಅವರು

'ರಸ'ವೆಂದರು; ಆದನ್ನು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸಲು ಅದು ಎಂದೂ ವಾಚ್ಯವಲ್ಲ; ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅಥವಾ 'ಧ್ವನಿ' ಎಂದರು. ಗುಣವಿರಲಿ, ಅಲಂಕಾರವಿರಲಿ, ರೀತಿಯಿರಲಿ, ವೃತ್ತಿಯಿರಲಿ, ಕಾವ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸೌಂದರ್ಯಾಂಶಗಳೆಲ್ಲ ಆ ರಸಕ್ಕೆ ವ್ಯಂಜಕ ಅಥವಾ ಸೂಚಕಗಳಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯ ಯಶಸ್ವಿಯಾದೀತೆಂದು ವಿವರಿಸಿದರು. ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥ ಸಹೃದಯರು ಮೆಚ್ಚುವಂತಹ ರಸಾದಿ ಧ್ವನಿಯುಳ್ಳ ಕಾವ್ಯವೊಂದೇ ಕಾವ್ಯ; ಮಿಕ್ಕುದೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯವೇ ಅಲ್ಲ; ಕಾವ್ಯದ ಅನುಕರಣವಷ್ಟೇ.[2] ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಕಾಮಿಕ್ ಮತ್ತು ದುರಂತವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತು. ಕಾಮಿಕ್ ವಿನೋದವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದುರಂತವು ಒಂದು ಅವನತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ನಾಯಕನಾಗುವುದು ಅಂದರೆ ಅವನು ಸಮಾಜದಿಂದ ದೂರ ತಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟವನು. ಅವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅದು ಘಟಿಸುತ್ತದೆ. ಈಡಿಪಸ್ ನಾಟಕವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅವನು ಒಂಟಿತನವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರವಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಜೀವನದ ಕ್ರಮವೇ ಒಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾವಗೀತೆಗಳು ಭಿನ್ನ. ಭಾವಗೀತೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಭಾವನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಮಾಜವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವು ಕಡೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಆಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಒಂದು ಗುಣವೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಅಡಗಿಸಿ ಇಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಫ್ಯಾಂಟಸಿ ಲೋಕದ ಪರಿಚಯವು ನಮಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಸಂವೇದನೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆ ಅಥವಾ ಜ್ಞಾನವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಜೀವನದ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಭಾಗವೂ ಹೌದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೇಲೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಪ್ರಭಾವವಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಸಂವೇದನೆಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಚಾರಿತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೂ ಹೌದು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯು ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅವು ಬದಲಾಗುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ; ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ನಿಲುವುಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಜಾನಪದದ ತತ್ವಜ್ಞಾನವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯು ರೂಪಿಸುವ ಜಾನಪದವು ಭವಿಷ್ಯದ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದು ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲದಿಂದ ಆವೃತವಾಗಿರುತ್ತದೆ

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ರಸಸೂತ್ರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ

ನಾನು ಏನನ್ನೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ಭರತನು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿವುದನ್ನು, ಕೇವಲ ಪರಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನಷ್ಟೇ ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಸವನ್ನು

ಕುರಿತ ತನ್ನ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಅವನು ರಸಿಕನ ಅನುಭವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶುದ್ಧವಾದ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಸವಿಯುವ ಸರಿಯಾದ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ರಸಿಕನು ಮಾತ್ರವೇ (ಅಧಿಕಾರೀ ಚಾತ್ರ ವಿಮಲಪ್ರತಿಭಾನಶಾಲೀ ಸಹೃದಯಃ). ಆ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವನನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕಲೋಚನದ ಈ ಮುಂದಿನ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಗುಣಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದೆ : ಯೇಷಾಂ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಾನುಶೀಲನವಶಾತ್ ವಿಶದೀಭೂತೇ ಮನೋಮುಕುರೇ ವರ್ಣನೀಯತನ್ಮಯಿಭವನಯೋಗ್ಯತಾ. ತ ಏವ ಸ್ವಹೃದಯಸಂವಾದಭಾಜಃ ಸಹೃದಯಾ ಃ (ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರ) ಶಾಸ್ತ್ರ ಅಧ್ಯಯನದ ಫಲವಾಗಿ ಯಾರು ನಿರ್ಮಲವಾದ ಹೃದಯ ಸಂವಾದಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವರೋ ಮತ್ತು ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ವರ್ಣಿತವಾದುದರೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವರೋ, ಅವರು ಮಾತ್ರವೇ ಸಹೃದಯರೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ).

ಸಹೃದಯನ ಈ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅಭಿನವನು ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ವಿಶದೀ ಭೂತೇ ಮನೋಮುಕುರೇ, ವರ್ಣನೀಯತ್ಮನ್ಮಯೀ ಭವನಯೋಗ್ಯತಾ ಮತ್ತು ಸ್ವಹೃದಯಸಂವಾದ ಭಾಜಃ ಎಂಬ ಪದಗಳಿಂದ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಸಹೃದಯನು ನಿರ್ಮಲವಾದ ಹೃದಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವುದನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವಂತೆ ಅವನ ಹೃದಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅವನು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ಒಂದಾಗುವ ಶಕ್ತಿ ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಅವನಿಗೆ (ಸಹೃದಯನಿಗೆ) ಒದಗಿಸಿದ ಕವಿಯ ಹೃದಯದಲ್ಲಿನ ಭಾವವನ್ನು ಅವನು ಸ್ವತಃ ಅನುಭವಿಸಬೇಕು.[3]

ತೀವ್ರಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವ ಭಾವವು ಭಾವುಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಭಾವವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಹಾಕುತ್ತದೆ. ದೇಶ, ಕಾಲ ಮೊದಲಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಅವನನ್ನು ಅದು ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನನ್ನು ವಿಶ್ವಸಾಮಾನ್ಯದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಅಥವಾ ಸಾಧಾರಣೀಭವನದ ಹಂತ. ನಿರ್ವ್ಯಕ್ತೀಕರಣ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ವಿರೇಚಕ ಹಂತ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಭಾವಾನುಭವವು ಎಲ್ಲಾ ಬಾಹ್ಯ ವಿಷಯ ಪರತ್ವದಿಂದ ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ದೇಶಕಾಲಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ಕೂಡ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಮುಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿನ ಭಾವಾನುಭವವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭಾವದ ಅನುಭವವಷ್ಟೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಕೇವಲ ಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೊಂದಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಸಹಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಸಮರಸವಾದ ಸಂಯೋಗದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯಳಿದ ರಸಿಕನ ಹೃದಯ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ.

ಇದು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವದ ಹಂತ. ಇದನ್ನು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಧನಂಜಯ ಅನುಸರಿಸಿದ. ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಸಹೃದಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭೋಕ್ತೃವುಗಳಿಸಿದ ಆನಂದದ ಸ್ಥಿತಿ. ರಸಸೂತ್ರದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಈ ಹಂತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ.4

ಈಗ ನಾವು ಸಹೃದಯನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು :

1. ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾದ ಅಭಿರುಚಿ ಇರಬೇಕು. ಇದನ್ನು ರಸಿಕತ್ವ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

2. ಅವನು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಪಡೆಯುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಲ್ಪಿತ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಅನುಭವವು ಅವನಿಗೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇದು ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನೂ ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಗೆ ಭೇಟಿಯನ್ನೂ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿರುತ್ತದೆ.

3. ಅವನಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಹೃದಯನು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ರಸಾತ್ಮಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿ ಹೊಂದಿರಬೇಕು.

4. ಅವನು ಸನ್ನಿವೇಶದ ಕೇಂದ್ರದೊಡನೆ ತಾದತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ಈ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭೋಕ್ತೃವಿನ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ವಿಷಯವು ಇರುವುದರ ಫಲ. ಇದು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತವು ಶೈವದರ್ಶನದ ಈಶ್ವರದೆಶೆಗೆ ಸಮವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಅಹಂತ್ವವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಇದಂತ್ವ ಕ್ಕೆ ಅಭಿಮುಖವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಲೇಖನಿಯಿಂದ ಭಾವಿಕಾಲಂಕಾರವು ಬರುವುದು ಅವನು ವಿದ್ಯೇಶ್ವರದೆಶೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸವಿಯಲು ಓದುಗನು ಅದೇ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಬೇಕು ಎಂದು ಜಯರಥನು ಅಲಂಕಾರಸರ್ವಸ್ವದ ಮೇಲಿನ ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

5. ಅವನು ಭಾವನೆಯ ಅಥವಾ ಚರ್ವಣದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಇದು ಧ್ಯಾನದ ಮೂಲಕ ಪಡೆದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಮಾಧಿಯ ಅನುಭವದಂತಿರುತ್ತದೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅನುಭಾವಿಯು ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಎದುರಿಗಿರುವ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಧ್ಯಾನದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಿಯ ರೂಪದ ಬಹುಪಾಲು ಸಂಕಲ್ಪದಿಂದ ಕಲ್ಪಿತವಾದ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ವಾಸನಾಮಯದ್ದಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಅವನೆದುರಿಗೆ ಅವನ ಪೂಜಾರ್ಥ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅಭಿನವನು ಅಭಿನವಭಾರತಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ :

> **ನ ಹಿ ತತ್ರ ಸಿಂದುರಾದಿಮಯೋ ವಾಸುದೇವಃ ಇತಿ ಸ್ಮರಣೀಯ ಪ್ರತಿಪತ್ತಿಃ**
> **ಅಪಿತು ತದುಪಾಯದ್ವಾರೇಣ ಅತಿಸ್ಫುಟೀಭೂತಸಂಕಲ್ಪ ಗೋಚರೋ ದೇವತಾ-**
> **ವಿಶೇಷೋ ಧ್ಯಾಯಿನಾಂ ಫಲಕೃತ್, ತದ್ವನ್ನಟಪ್ರಕ್ರಿಯಾ –**
>
> **(ಅಭಿನವಭಾರತೀ)**

ಸಹೃದಯನ ಈ ಧ್ಯಾನವನ್ನು ಚರ್ವಣ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ವ್ಯವಹಾರದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ವಣ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಪ್ರಾಣಿಯೊಂದು ಮೆಲುಕು ಹಾಕುವುದನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹಸು ಮೆಲುಕು ಹಾಕುವುದನ್ನು, ಸೂಚಿಸಲು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ರಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ರಸಿಕನು ಪಡೆದ, ಆದರೆ ಅವನ ಅಂತಃಕರಣದಲ್ಲಿ ವಾಸನಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿರುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಬಳಸಿದೆ. ಹೀಗೆ ಚರ್ವಣವು ಪ್ರಜ್ಞಾಸ್ತರಕ್ಕೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕರೆತಂದುದರ ಪರಿಭಾವನೆಯ ಸ್ವರೂಪದ್ದು.5

ಕಾವ್ಯರಸ ಒಂದು ಹಂತ ದಾಟಿದ ಮೇಲೆ ಬ್ರಹ್ಮರಸದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದುವೇ ಅದ್ವೈತವಾಗಿದೆ.

ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಿವರಣೆ ಹೀಗಿದೆ: "ಶಿವಾದ್ವೈತ ದರ್ಶನದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಆಭಾಸವಾದದ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಮೇಯ, ಶಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪವಾದ ಚಿತ್, ಎಂದರೆ ಆತ್ಮದ ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿ, ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಅಭಿನಗುಪ್ತನು ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇಡುತ್ತಾನೆ. ರಸಾನುಭವದ ಮುಖ್ಯ ಸ್ವರೂಪವು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಎಲ್ಲ ಅಡಚಣೆಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾದ ಚಿತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮುಂದುವರಿದು ಎಲ್ಲ ಅಡಚಣೆಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾದ ಪ್ರತೀತಿಯು "ಚಮತ್ಕಾರ" ವಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಚಮತ್ಕಾರವು "ಸ್ಪಂದ"ದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದ ಭೋಕ್ತೃವಿನ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ. ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಅದ್ಭುತವಾದ "ಭೋಗ".

ಚಮತ್ಕಾರ, ಭೋಗ, ಮತ್ತು ಸ್ಪಂದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮುಖ್ಯ ಶಬ್ದಗಳು.

ಚಮತ್ಕಾರ : ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಆನಂದ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಆನಂದಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಲುಪಿದ ಅನುಭವದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಅದು ಲೌಕಿಕವಾದ ಚಮತ್ಕಾರ. ಅದು ವಿಷಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಅದು ವಿಘ್ನರಹಿತವಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಅಪರಿಪೂರ್ಣ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ಆನಂದದ ಕಣವು ಕ್ಷಣಕಾಲ ಆತ್ಮದ ಪ್ರತೀತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಳ್ಳೆಯ ರುಚಿಯುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮಧುರವಾದ ಭಕ್ಷವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತಾನೆ; ಅವನು ಅದನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಕಬಳಿಸಿ ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಪ್ರಮಾತ್ಮವಾಗಿ ಅವನು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ರುಚಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ ತನ್ನ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಸುಖ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಒಂದು ಕ್ಷಣಕಾಲ ಅವನು "ಆನಂದ"ದ ಅನುಭವ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಪ್ರಮಾತೃ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ "ಭುಂಜಾನ" ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತೆಯೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರಸಾಭಿಜ್ಞತೆಯುಳ್ಳ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿದ ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ತನ್ನ ಆತ್ಮದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎರಡು ಸ್ಥಿತಿಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ರೂಢಿಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ರುಚಿಯ ವಿಷಯವು

ತನ್ನ ಸಂವೇದನಾಂಶದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರೆ, ರಸಾನುಭವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಷಯತ್ವವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ವಿಷಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದ ವಾಸನೆಯ ಕೇವಲ ಪುನರುದಯ ಮಾತ್ರ. ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಜ್ಞಾತೃವೂ ಕೂಡಾ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಾಂಶದಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ಚಮತ್ಕಾರವು ವಿಮರ್ಶ, ಎಂದರೆ ಅದು ಶಕ್ತಿಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅವನು ಈ ಪದವನ್ನು ಅದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಭೋಗ : ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ "ಭೋಗ" ಎಂದರೆ ಸುಖ, ದುಃಖ ಮತ್ತು ಅಸಂವೇದನಗಳ ಅನುಭವ. ಕ್ರಮವಾಗಿ ಇವು ಸತ್ತ್ವ ರಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ತಮಸ್ಸುಗಳ ರೂಪಗಳು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಭೋಕ್ತೃವಿನ ಅಹಂತೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಇದನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಅಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದ, ಅಂದರೆ ಮಹೇಶ್ವರನೊಡನೆ ಅವನ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದ, ಮರೆವೆಯೇ ಈ ಅಜ್ಞಾನದ ಸ್ವರೂಪ."[6]

35.1 ಕಾವ್ಯ ರಸಾಸ್ವಾದ

ಆಸ್ವಾದನೆ ಎಂದರೆ ಸವಿಯುವುದು, ಸುಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಎಂದರ್ಥ. "ರಸಾನುಭವದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಇಂದ್ರಿಯದ ಹಂತದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೋಡಲು ಮತ್ತು ಕೇಳಲು ಹಿತವಾದ ವಸ್ತುಗಳ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಗ್ರಹಣದಿಂದ ರಸಾನುಭವ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಇವೆರಡು ಮಾತ್ರವೆ ರಸವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಇಂದ್ರಿಯಗಳು. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕವು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹುಮಂದಿಯ ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ರಸಾನುಭವ ಎಂದರೆ ಶುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಹೃದಯನ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಅಭಿನವನ ಅರ್ಥ.

ನಿಜವಾದ ರಸಾತ್ಮಕವಸ್ತುವು ರಸಗ್ರಾಹಿ ಇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಂದ್ರಿಯ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಎದುರಿಗಿರುವ ವಸ್ತುವು ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಸ್ಥೂಲ ಹೊರರೇಖೆ ಮಾತ್ರ, ಅದರ ಎಲ್ಲಾ ವಿವರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವವನು ಅದರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಸಾನುಭವದ ಎರಡನೆಯ ಹಂತ ಪ್ರತಿಭೆಯದು.

ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ರಸಿಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಆಸಕ್ತನಾಗದೆ ಪ್ರತಿಭಾಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ನಾಯಕನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭವು ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ನಾಯಕನೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಭಾವದಲ್ಲಿಯೂ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಭಾವದ ಹಂತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಹಂತ ಆನಂದವಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ. ರಸದ ಈ ಕಲ್ಪನೆ ಉಪನಿಷತ್ತಿನ "ರಸೋ ವೈ ಸಃ" (ತೈತ್ತರೀಯ ಉಪನಿಷತ್ 2,2) ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವು ತನ್ನ ಆನಂದ ಅಥವಾ ವಿಮರ್ಶನ ಅಥವಾ ಸ್ಫುಟತ್ವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಕೂಡ ಇರುವುದಿಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಕೂಡ ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. "ಈ ಹಂತವನ್ನು ರಸ ಎಂದು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ರಸಾತ್ಮಕ ವಿಷಯವು ಆತ್ಮದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮ ಹೊಂದಿದ ಆತ್ಮದ ಅವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಆ ವಿಷಯವು ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದು".[7]

ಚಮತ್ಕಾರ, ಭೋಗ ಮತ್ತು ಸ್ಪಂದ

ಚಮತ್ಕಾರ, ಭೋಗ ಮತ್ತು ಸ್ಪಂದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಸಿದ್ಧಾಂತಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮುಖ್ಯ ಶಬ್ದಗಳು.

"ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಆನಂದ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಆನಂದಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಲುಪಿದ ಅನುಭವದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಅದು ಲೌಕಿಕವಾದ ಚಮತ್ಕಾರ. ಅದು ವಿಷಯವಸ್ತುವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಅದು ವಿಘ್ನರಹಿತವಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಅಪರಿಪೂರ್ಣ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ಆನಂದದ ಕಣವು ಕ್ಷಣಿಕಾ ಆತ್ಮದ ಪ್ರತೀತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಳ್ಳೆಯ ರುಚಿಯುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮಧುರವಾದ ಭಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತಾನೆ ; ಅವನು ಅದನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಕಬಳಿಸಿ ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಪ್ರಮಾತೃವಾಗಿ ಅವನು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ರುಚಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ ತನ್ನ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಸುಖ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕ್ಷಣಕಾಲ ಅವನು ಆನಂದದ ಅನುಭವ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಪ್ರಮಾತೃ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಭುಂಜಾನ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತೆಯೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರಸಾಭಿಜ್ಞತೆಯುಳ್ಳ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ತನ್ನ ಆತ್ಮದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎರಡು ಸ್ಥಿತಿಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ರೂಢಿಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ರುಚಿಯ ವಿಷಯವು ತನ್ನ ಸಂವೇದನಾಂಶದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರೆ, ರಸಾನುಭವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಷಯತ್ವವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ವಿಷಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನ

ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದ ವಾಸನೆಯ ಕೇವಲ ಪುನರುದಯ ಮಾತ್ರ. ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಜ್ಞಾತೃವೂ ಕೂಡ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಾಂಶದಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ಪ್ರತೀತಿಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಭಾವವಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಪ್ರತಿತಿಯೊಡನೆ ನಿರಂತರ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದಿರುವ ವಿಮರ್ಶದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ರಸನಾ, ಚರ್ವಣಾ, ನಿರ್ವೃತಿ, ಪ್ರಮಾತೃವಿಶ್ರಾಂತಿ, ಚಮತ್ಕಾರ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ಈ ಚಮತ್ಕಾರವು ರಸ, ಆನಂದ ಮತ್ತು ಪರಮಭೋಗಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಪದವಾಗಿದೆ.

ಚಮತ್ಕಾರದ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಪ್ರತ್ಯಾಭಿಜ್ಞಾವಿವೃತಿ ವಿಮರ್ಶಿನಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ತಿಳಿಯಬೇಕೆಂದು ಕುತೂಹಲವುಳ್ಳವರು ನನ್ನ ನಾಟ್ಯವೇದ ವಿವೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು ಎಂದು ಅವನು ಅಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ಚಮತ್ಕಾರವು ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಶಕ್ತಿಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೂಢ ಅವನು ಈ ಪದವನ್ನು ಅದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

35.2 ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ

ಇಲ್ಲಿ ತೋರುವ "ಮುಖ, ಪ್ರತಿಮುಖ, ಅವಮರ್ಶ, ಗರ್ಭ, ನಿರ್ವಹಣ" ಎಂಬುವುಗಳಿಗೆ ಸಂಧಿ ಎಂದೂ, "ಬೀಜ, ಬಿಂದು, ಪತಾಕೆ, ಪ್ರಕರಿ, ಕಾರ್ಯ" ಎಂಬುವುಗಳಿಗೆ ಸಂಧ್ಯಂಗ ಎಂದೂ ಹೆಸರು. ಸಂಧಿ ಎಂದರೆ ವಸ್ತು ರೂಪವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಥೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗನುವಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸುವ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಶರೀರವಾದ ಶಬ್ದರೂಪವಾದರೆ, ಸಮಧ್ಯಂಗ ಎಂಬುದು ಆ ಶರೀರಾಂತರ್ಗತವಾದ ವಸ್ತು (ಕಥಾನಕ) ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೂಟವಡೆದು ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯುವ ಆಂತರಿಕವಾದ ಕಥಾಭಾಗವು. ಇದರ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ದಶರೂಪಕಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಗ್ರಂಥಕಾರನು ಈ ದೇಸಿಗಬ್ಬ ವಿವರಣಾಂತ್ಯ (ಗ್ರಂಥಾಂತ್ಯ)ದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಧಿ, ಸಂಧ್ಯಂಗಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದುದರಿಂದ, ದೇಸಿಯೊಳಗೆ ದೃಶ್ಯಭೇದವಿದ್ದುದೆಂದೂ, ಆ ದೃಶ್ಯವೇ 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ'ವೆಂದೂ ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿದೆ.

ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ನಟನೆ

"ನಟನೆಯು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯವು ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೃಶ್ಯವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಕುರಿತು ಪ್ರಮುಖ ಚರ್ಚೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರುವುದು ಎಲಿಜಬೆತ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ. ಈ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರಾಚೀನ ರೋಮನ್ ಯುಗದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಪ್ರಾಚೀನ

ರೋಮನ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಈ ವಿಷಯವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ರೋಮನ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಐದು ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೇ ವರ್ಗೀಕರಿಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ ಚೆಕಾಫ್. ಇಬ್ಸನ್ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದರು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರೊಸೆನಿಯಂ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದರೂ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಬದಲಾವಣೆ ಬಂದಂತೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ "(ಅಬ್ರಾಂ, ಪು. 21, ನೋಡಿ :)

1. A.E. 1999 - Key concepts in cultural theory Routledge London
2. Jh 2001 - Contemporary Library Theory
   Amences of Hodder
   Headline Group, London

ದೃಶ್ಯ ವಿಭಾಗ ರೀತಿ

"ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗವೆಂದರೆ ದಶರೂಪಕಾಧ್ಯಾಯದ ಸಂದರ್ಭ. ಭರತನು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ಹತ್ತಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕ, ಪ್ರಕರಣ, ಭಾಣ, ಪ್ರಹಸನ, ಡಿಮ, ವ್ಯಾಯೋಗ, ಸಮವಕಾರ, ವೀಥೀ, ಅಂಕ, ಈಹಾಮೃಗ – ಇವು ಹತ್ತು ಪ್ರಕಾರಗಳು. ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ರಸಗಳೆಂಬ ಘಟಕಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದಲಾಗಿ ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ಹತ್ತಾಗಿ ವಿಭಜನೆಗೊಂಡಂತಿದೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಐದು ಸಂಧಿಗಳಾಗಿಯೂ ಈ ಐದು ಸಂಧಿಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ಸಂಧ್ಯಂಗಗಳನ್ನಾಗಿಯೂ ವಿಭಜಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಖ, ಪ್ರತಿಮುಖ, ಗರ್ಭ, ಅವಮರ್ಶ, ಉಪಸಂಹೃತಿ – ಇವು ಐದು ಸಂಧಿಗಳು. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಇವು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯ ಕಥೆಯ ಪ್ರಾರಂಭ, ತಡೆ, ಮುಂದುವರಿಯುವಿಕೆ, ಪುನಃ ತಡೆ, ಸಮಾರೋಪ ಇವುಗಳ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅವಸ್ಥೆಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿವೆ. ಬೀಜ, ಬಿಂದು, ಪತಾಕಾ, ಪ್ರಕರೀ, ಕಾರ್ಯ – ಇವು ಐದು ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿಗಳು. ಬೀಜವೆಂದರೆ ಕಥೆಯ ಆರಂಭ. ಇದು ಮುಖ ಸಂಧಿಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ. ಬಿಂದುವೆಂದರೆ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಕಥೆಗೆ ತಡೆಯುಂಟಾದಾಗ ತಡೆ ನಿವಾರಣೆಯಾಗಿ ಕಥೆ ಮುಂದುವರಿಯುವ ಸಂದರ್ಭ. ಇದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರಬಹುದು. ಪತಾಕಾ – ಪ್ರಕರಿಗಳೆರಡೂ ಕಥೆಯೊಳಗಿನ ಕಥೆಗಳು. ಕಾರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಕಥೆಯ ಸಮಾರೋಪ. ಇದು ಐದು ಸಂಧಿಗಳ ಪೈಕಿ ಉಪಸಂಹೃತಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಪತಾಕಾ ಪ್ರಕರಿಗಳ ಒಳಗೂ ಬೀಜ ಬಿಂದು ಕಾರ್ಯಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಲ್ಲವು. ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೀಗೆ ಐದು ಅರ್ಥ ಪ್ರಕೃತಿಗಳಿದ್ದರೆ ಪಾತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳು. ಆರಂಭ, ಯತ್ನ, ಪ್ರಾಪ್ತ್ಯಾಶಾ, ನಿಯತಾಪ್ತಿ, ಫಲಾಗಮ ಇವು ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳು. ಕಥೆಯ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಫಲಕ್ಕಾಗಿ ಮೊದಲು ತೋರಿಸುವ ಅಭಿಲಾಷೆಯೇ ಆರಂಭ. ಅದರ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ತೋರಿಸುವ ಸಕ್ರಿಯತೆಯೇ ಯತ್ನ. ಈ

ಸಕ್ರಿಯತೆಯು ಸಫಲತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಕಥೆ ತಿರುವುದು ಪ್ರಾಪ್ತ್ಯಾಶೆ. ಮತ್ತಷ್ಟು ಆಶಾದಾಯಕವಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿಯತಾಪ್ತಿ. ಫಲಪ್ರಾಪ್ತಿಯೇ ಫಲಾಗಮ. ಇಲ್ಲಿ ತಡೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅವಸ್ಥೆಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಬಿಟ್ಟಿರಲಾರವಾದ್ದರಿಂದ ತಡೆಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ.

ಇಂತಹ ಅಂಗಾಂಶವು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳೇ ನಾಟಕಗಳು. ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಷ್ಟೇ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯಿದ್ದರೂ ಅದು ನಾಟಕದಂತೆ ರಾಜರಂಥವರ ಕಥೆಯಾಗಿಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಅದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲು ಕಾರಣ. ಸಂಧಿ-ಸಂಧ್ಯಂಗಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವೆರಡೂ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಒಂದು ಉದಾತ್ತವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡದ್ದು. ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಒಂದು ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಜೀವವನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶ್ಯ, ಮಂತ್ರಿ ಇಂಥವರ ಜೀವನವನ್ನೊಳಗೊಂಡದ್ದು. ಭಾಣವೆಂಬುದು ನೀಚಪ್ರಕೃತಿಯ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರವುಳ್ಳದ್ದು. ಪ್ರಹಸನವು ಹಾಸ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಲಘುಕೃತಿ. ಡಿಮವೆಂಬುದು ಹೊಡೆದಾಟದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನಷ್ಟೇ ಚಿತ್ರಿಸುವಂಥಾದ್ದು. ವ್ಯಾಯೋಗವೆನ್ನುವುದು ಎರಡು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಹೋರಾಟ. ಸಮವಕಾರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕರಣಗಳಷ್ಟೇ ಅಂಗಗಳ ಪೂರ್ಣತೆ ಇದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲಿನ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಒಂದು ಐಕ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ವೀಥೀ ಎಂಬುದು ವಾಕ್ಕುಶಲತೆಯ ಸಂದರ್ಭ. ಅಂಕವೆಂಬುದು ದುಃಖಸನ್ನಿವೇಶದ ಚಿತ್ರಣ. ಈಹಾಮೃಗವೆಂಬುದು ಸ್ತ್ರೀ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಅಭಿಲಾಷೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವಂತಹದು. (ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಶ್ರೀರಂಗ)

34.3 ಭೋಗ

ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭೋಗ ಎಂದರೆ ಸುಖ, ದುಃಖ ಮತ್ತು ಅಸಂವೇದನಗಳ ಅನುಭವ. ಕ್ರಮವಾಗಿ ಇವು ಸತ್ತ್ವ ರಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ತಮಸ್ಸುಗಳ ರೂಪಗಳು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಭೋಕ್ತೃವಿನ ಅಹಂತೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಇದನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಅಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪದ ಎಂದರೆ ಮಹೇಶ್ವರನೊಡನೆ ಅವನ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದ ಮರೆವೆಯೇ ಈ ಅಜ್ಞಾನದ ಸ್ವರೂಪ.

ತೀವ್ರಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವ ಭಾವವು ಭಾವುಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಭಾವವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಹಾಕುತ್ತದೆ. ದೇಶ, ಕಾಲ ಮೊದಲಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಅವನನ್ನು ಅದು ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನನ್ನು ವಿಶ್ವಸಾಮಾನ್ಯದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಅಥವಾ ಸಾಧಾರಣೀಭವದ ಹಂತ. ನಿರ್ವ್ಯಕ್ತೀಕರಣ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ವಿರೇಚಕ ಹಂತ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಭಾವಾನುಭವವು ಎಲ್ಲಾ ಬಾಹ್ಯ ವಿಷಯ ಪರತ್ವದಿಂದ ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ದೇಶಕಾಲಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ಕೂಡ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಮುಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿನ ಭಾವಾನುಭವವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭಾವದ ಅನುಭವವಷ್ಟೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಕೇವಲ

ಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೊಂದಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಸಹಚಾರಿಭಾವಗಳು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಸಮರಸವಾದ ಸಂಯೋಗದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯಳಿದ ರಸಿಕನ ಹೃದಯ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ.

ಇದು ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವದ ಹಂತ. ಇದನ್ನು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಧನಂಜಯ ಅನುಸರಿಸಿದ. ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಸಹೃದಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭೋಕ್ತೃವು ಗಳಿಸಿದ ಆನಂದದ ಸ್ಥಿತಿ. ರಸಸೂತ್ರದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಈ ಹಂತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ.

ಆದರೆ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿನ ಅಂತಮ ಹಂತದ ಬಗ್ಗೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲಿಗೆ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಹೇಳುವುದಿದೆ. ರಸಸೂತ್ರದ ಮೇಲೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಅಭಿನವ ಭಾರತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಅವನು ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅಸ್ಮನ್ಮತೇ ತು ಸಂವೇದನಮೇವ ಆನಂದಘನಮಾಸ್ವಾದ್ಯತೇ9 ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಸಾನುಭವವು ಅದರ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವಾದ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಿಶೇಷವಾದ ಆನಂದರೂಪದ ಆತ್ಮಾನುಭವವೇ. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವನು ಮಹಾರಸ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನು ಅದು ಅಪ್ರಜ್ಞಾತವಾದ ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕರದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಈ ಅಪ್ರಜ್ಞಾತವಾಸನಾಂಶದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಅದನ್ನು ಶೃಂಗಾರ, ಕರುಣ ಮೊದಲಾದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಕಾರ್ಯ ಈ ವಾಸಾನಾಂಶವನ್ನು ಎಚ್ಚರಗೊಳಿಸುವುದಷ್ಟೇ.

ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಾನುಭವವು ಸ್ವತಃ ಸ್ಥಾಯಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವ ಒಂದು ಹಂತವಿದೆಯೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದು ಕೊನೆಯ ಹಂತವಲ್ಲವೆಂದು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ನೋಡುವುದರಿಂದ ಅಥವಾ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವುದರಿಂದ ಜನಿಸುವ ರಸಾನುಭವವು ನಾವು ಹಿತವಾದ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಿ ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ರಸಾನುಭವವು ಎಲ್ಲ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಂಶಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾಗಿರುವುದು. ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭೋಕ್ತೃವಿನ ಪ್ರಕಾಶವು ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ತಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟು ವಿಮರ್ಶದ ಅಂಶ, ಚಮತ್ಕಾರ, ಆನಂದ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಅನುಭವ ಅದು.

ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಹಂತಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ಬಾಹ್ಯ ವಿಷಯವಾಗಿರುವಂತೆ ಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಾಯಕನ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವವನ್ನು ನಾವು ಊಹಿಸುವುದಾಗಿರದೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಆ ಭಾವದ ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉದ್ಬೋಧಿಸುವುದು. ರಸಿಕನು ನಾಯಕನೊಡನೆ ತನ್ನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅದು

ಉದ್ಬುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ತೀವ್ರ ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿರಾಸಕ್ತಿ ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಭೋಕ್ತಭೋಗ್ಯಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ಅದೃಶ್ಯವಾಗುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅಂತಿಮಹಂತದಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವವು, ಅಭಿನವನ ಪ್ರಕಾರ, ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ ಕೂಡ ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗುವ ಪರಮಾನಂದದ ಅನುಭವವಾಗುವ ರೂಪದ್ದು. ಹೀಗೆ ಅಂತಿಮಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ರಸಾನುಭವವು ವ್ಯತಿರೇಕ ತುರ್ಯಾತೀತದ ಹಂತಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ, ವಿಷಯತ್ವವೆಲ್ಲವೂ ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಭೋಕ್ತೃವಾದ ಆತ್ಮವು ಆನಂದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವವು ಈ ಕೆಳಗಿನ ಐದು ಹಂತಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಗುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ.

ಇಂದ್ರಿಯದ ಹಂತ; ಪ್ರತಿಭೆಯ ಹಂತ ; ಭಾವದ ಹಂತ ; ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಹಂತ ಮತ್ತು ತುರ್ಯಾತೀತದ ಹಂತ.

ಸಾಧಾರಣೀಕೃತನಾದ ಭೋಕ್ತೃವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅಭಿಮುಖವಾಗಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ, ಎಂದರೆ ತುರ್ಯದ, ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅದು ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು ಭೋಗ್ಯ ವಿಷಯವು ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗಿ, ಆತ್ಮವು ವ್ಯತಿರೇಕ ತುರ್ಯಾರ್ತಿತದ ಹಂತವಾದ ಆನಂದಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಭಿನವಭಾರತಿಯಲ್ಲಿ ರಸ ಶಬ್ದವು ಎರಡು ಭಿನ್ನಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಸಾಧಾರಣೀಕೃ ಭೋಕ್ತೃವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಭೋಗ್ಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ತುರ್ಯಾತೀತ ಹಂತದ ಮೊದಲನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ರಸ ಎಂದರೆ ರಸ್ಯವಾಗುವ ವಿಷಯ (ರಸ್ಯತೇ ಇತಿ ರಸಃ) ಎಂಬರ್ಥ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಸ್ಯವಾಗುವುದು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ರಸ. ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವು ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗಿ, ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತ್ಮ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಆತ್ಮದ ಆನಂದಾಂಶವು ಕಂಡುಬರುವ ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ (ನಿರವಚ್ಛಿನ್ನ ಸ್ವಾತ್ಮಪರಾಮರ್ಶ ಅಥವಾ ಸ್ವಾತ್ಮವಿಶ್ರಾಂತಿ) ರಸ ಎಂದರೆ ಸವಿಯುವುದು (ರಸನಂ ರಸಃ) ಎಂಬರ್ಥ ನೀಡುತ್ತದೆ.

35.4 ಭೋಜಕತ್ವ

ಭಾವಕತ್ವವು ಗ್ರಾಹ್ಯ ಗ್ರಾಹಕರನ್ನು ಎಲ್ಲ ಪರಿಚ್ಛೇದಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆಗ ಕೇವಲ ಅರಿವಿನ ಅಥವಾ ಪ್ರತೀತಿಯ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ ಉದಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಬ್ರಹ್ಮಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ (2–ಎ). ಅದು ಸಂಕಲ್ಪಾತ್ಮಕ, ಮಾನಸಿಕ ಅಥವಾ ದೈಹಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದ ಜ್ಞಾನದ ಸ್ಥಿತಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಬ್ರಹ್ಮಾನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ಪರಿಚ್ಛಿನ್ನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು

ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ವಿಷಯವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ವಿಷಯಿಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ತಟ್ಟುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ, ಸ್ಮೃತಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಮೂಲಕ ಪಡೆದ ರೂಢಿಯ ಅನುಭವವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಸೋಪಾಧಿಕ ಪ್ರತೀತಿಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ನಿರುಪಾದಿಕವೂ ಅಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ರಸಾನುಭವದ ತರುವಾಯ ಅದರ ಸ್ಮೃತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಪ್ರಕಾರ, ರಸಾನುಭವವು ಸತ್ತ್ವಗುಣದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಆನಂದಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ವಿಷಯದಿಂದ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ರಸಾತ್ಮಕ ವಿಷಯದ ಅನುಭವ. ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ಭಾವಕತ್ವಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಅವನು ಭೋಜಕತ್ವ ಎಂದು ಕರೆದ ಆನಂದಾತ್ಮಕವಾದ ಸತ್ತ್ವಾವಸ್ಥೆಯ ಉದಯದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ರಸದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಸಾಂಖ್ಯದರ್ಶನದ ಗುಣಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ವೇದಾಂತದ ಆನಂದ ಹಾಗೂ ಭೋಗದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ರೂಢಿಯ ಬದುಕು ಪ್ರತಿ ಅಂಶದಲ್ಲಿಯೂ ಸತ್ತ್ವ, ರಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ತಮಸ್ಸುಗಳೆಂಬ ತ್ರಿಗುಣಗಳಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಅವು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕೂಡಿ ಅವಿದ್ಯೆ (ಅಥವಾ ಪ್ರಕೃತಿ)ಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಸಮಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉಳಿದವುಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸತ್ತ್ವದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಆನಂದ, ರಜಸ್ಸಿನದು ದುಃಖ ಮತ್ತು ತಮಸ್ಸಿನದು ಜಡತೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ತ್ರಿಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯು ಉಳಿದಿರುವವರೆಗೆ ಶುದ್ಧವಾದ ಆನಂದವು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.[10]

ಕರುಣಾರಸ 2–99

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಸ್ಫುಟವಾದ ಉಕ್ತಿಯಿಂದ ವೀರರಸ, ಮೃದುವಾದ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯಿಂದ ಉತ್ತಮವಾದ ಕರುಣಾರಸ, ನಿಬಿಡವಾದ ಉಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಅದ್ಭುತರಸ, ಅತ್ಯಂತ ಸುಕುಮಾರವಾದ ಉಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಶೃಂಗಾರರಸ, ಪ್ರಸನ್ನ ಗಂಭೀರ ಉಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಯಾವಾಗಲೂ ಪ್ರಶಾಂತರಸ ಪ್ರಕಟವಾಗಲಿ.

ನಾಟಕದ ಅಂಗಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ ರಸ. ತಾನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವ ರಸದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನೆಡದ ಹೊರತು ನಾಟಕಕಾರನು ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ತರಲಾರ. ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ತಾನು ಯಾವ ರಸವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವುದನ್ನು ಅರಿಯದಿದ್ದಲ್ಲಿ ನಟನು ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಲಾರ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ನಾಟಕಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗುವುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ರಸವನ್ನು ಸವಿಯಲು ಮಾತ್ರವೇ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳೂ ಈ ಆಸ್ವಾದನೆಗೆ ಅಧೀನವಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ನಾವು ನಾಟಕವನ್ನು ಯಾವುದೇ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ರಸವೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

1) ಮಾನವಕೇಂದ್ರಿತ ಸಂದರ್ಭ (ವಿಭಾವ), 2) ಅನುಕರಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು (ಅನುಭಾವ), 3) ಕ್ಷಣಿಕ ಭಾವಗಳು (ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ) ಮತ್ತು ಮೂಲಭಾವ (ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ) ಇವುಗಳ

ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ರಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತು. ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ರಸವು ಈ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳ ಸಾವಯವ ಐಕ್ಯತೆ. ಷಾಡವರಸದ ದೃಷ್ಟಾಂತದ ಮೂಲಕ ಭರತನು ಇದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಷಾಡವರಸದಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವ ಪದಾರ್ಥಗಳು ಮೆಣಸು, ಏಲಕ್ಕಿ, ಮೊಸರು ಮುಂತಾದ ಸಂಬಾರಗಳು ಹುಣಸೆಹಣ್ಣು, ಗೋಧಿಹಿಟ್ಟು ಮೊದಲಾದ ಸಸ್ಯಾಂಶಗಳು ಹಾಗೂ ಬೆಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅಕ್ಕಿ ಮೊದಲಾದ ಪದಾರ್ಥಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ರುಚಿಯಿದೆ. ಇವನ್ನು ಸೂಕ್ತ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಲಸಿ ಅನುಭವಿಯಾದ ಅಡಿಗೆಯವನು ಸರಿಯಾಗಿ ಬೇಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬೇಯಿಸಿದ ಮಿಶ್ರಣವು ಒಂದು ಹೊಸ ರುಚಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ರುಚಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವ ಪದಾರ್ಥಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದರ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರುಚಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹೊಸ ರುಚಿಯ ಪಾನೀಯವನ್ನು ಷಾಡವರಸ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ರಸದ ವಿಷಯವೂ ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಭಾವ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಗಳು ಕವಿಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಸೂಕ್ತ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಮರಸವಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿತವಾಗಿ, ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದಾಗ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪರಿಣಾಮವೊಂದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಂತೆ ಆದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ರಸವು ಉದಯಿಸುತ್ತದೆ. ರಸದ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂಶಗಳ ವಿವರಣೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಮೊದಲು ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭರತನು ಹೇಳಿರುವ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ರಸಾತ್ಮಕ ಕೃತಿಯ ಅಂಗಭಾಗಗಳು ನಿಸರ್ಗದ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಗಳು. ಅವು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ ; ಕವಿಯ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪುನರುತ್ಪಾದಿಸುತ್ತವೆ (ಕವೇರಂತರ್ಗತಂ ಭಾವಂ ಭಾವಯನ್ ಭಾವ ಉಚ್ಯತೇ । ತ್ರೈಲೋಕ್ಯಸ್ಯ ಸರ್ವಸ್ಯ ನಾಟ್ಯಂ ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನಂ ॥). ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಹ ವಸ್ತುವು ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲ. ಅವರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ವಿಭಾವಗಳು. ಅದು ಒಂದು ನಕಲಲ್ಲ. ಭಟ್ಟ ತೌತನು ಹೇಳುವಂತೆ, ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ (ಅನುಸರಣ) ಕ್ರಿಯೆ. ಹೀಗೆ ರಸವು ಒಂದು ಸಂಯೋಜನೆಯಾಗಿ ಮೂಲ ಮಾನಸಿಕ ಅವಸ್ಥೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ರಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತು. ರಸೋತ್ಪತ್ತಿ ಭರತನ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯ. (ಜಿ.ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ 2000 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ.70).

[ಭರತನು ನಿರೂಪಿಸಿರುವಂಥ ರಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಸತ್ಯ ಎನ್ನಲಾಗದು. ಏಕೆಂದರೆ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಅದು ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡದ್ದಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದರ ಕಾರ್ಯಕರಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು, ಭೌತವಸ್ತುವೊಂದರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಕಾಶಪುಷ್ಪವು ಅಸತ್ಯ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅಸತ್ಯ ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆಕಾಶಪುಷ್ಪಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅಸ್ತಿತ್ವವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಭ್ರಾಂತಿ ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭ್ರಾಂತಿಯು ತನ್ನ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ತಾನು ಕಾಣುತ್ತಿರುವಂತೆ ಇಲ್ಲ ; ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಹಾಗೂ ಗೋಚರ

ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹ್ರಸ್ವವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅದರದೇ ಆದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ.[12]]

35.5 ರಸದ ಹಂತಗಳು

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ರಸಾನುಭವದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಹಂತ ಆನಂದವಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ. ರಸದ ಈ ಕಲ್ಪನೆ ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ರಸೋ ವೈ ಸಃ (ತೈತ್ತರೀಯ ಉಪನಿಷತ್ 2.2) ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವು ತನ್ನ ಆನಂದ ಅಥವಾ ವಿಮರ್ಶನ ಅಥವಾ ಸ್ಫುಟತಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ಪರಿಣಾಮು ಕೂಡ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಕೂಡ ವಾಸನಾಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತವನ್ನು ರಸ ಎಂದು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ರಸಾತ್ಮಕ ವಿಷಯವು ಆತ್ಮದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮ ಹೊಂದಿದ ಆತ್ಮದ ಅವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಆ ವಿಷಯವು ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದು. ರಸಗಳು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ವಿಶೇಷಗಳಿಂದಲೇ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಸ್ವಬೋಧಕ. ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುವ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಪ್ರತೀತವಾಗುತ್ತಾ ರಸಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತಿರುವ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಗಳೇ ರೂಪಕ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳು. ಆದುದರಿಂದ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಬಾಹ್ಯತ್ವವಿಲ್ಲ. ಯಮಕವೇ ಮುಂತಾದ ದುಷ್ಕರ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಾಹ್ಯತ್ವವುಂಟೇ ಉಂಟು. ರಸವತ್ತಾದ ಯಮಕಗಳೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಇರುವುವಲ್ಲಾ ಎಂದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ರಸಾದಿಗಳಿಗೆ ಅಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುವುದೇ ಹೊರತು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ ; ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವೆಲ್ಲವೂ ಯಮಕಾದಿಗಳಿಗೇಯೆ. ರಸಾಭಾಸದಲ್ಲಿ ಯಮಕಾದಿಗಳು ಅಂಗವಾದರೂ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ರಸವು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಯಮಕಾದಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಬರುವುದೇ ಹೊರತು ಅಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಬರುವುದಿಲ್ಲ ; ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಯತ್ನವು ಅನಿವಾರ್ಯವೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಅಲಂಕಾರವು ರಸಾನುಗುಣವಾಗಿದೆ. ತಾನೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂಬ ಭಾವನೆಯು ಸರ್ವಥಾ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಎನ್ನುವುದರಿಂದ ಒಂದು ವೇಳೆ ರಸಾದಿ ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೂ ಅಲಂಕಾರವೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂಬ ವಿವಕ್ಷೆಯೂ ಜತೆಯಲ್ಲಿರಬಾರದೆಂದಾಯಿತು.

ರಸದೃಷ್ಟಿಯ ಕುರಿತು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಾದವು ಹೀಗಿದೆ:

ರಸದ ಅರಸಿಕೆಗೆ ಔಚಿತ್ಯವೆ ಸಿಂಹಾಸನ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಅಡಿಗಲ್ಲು ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಆದಿ ಆಲಂಕಾರಿನಾದ ಭರತನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಾಲಾನಂತರದಲ್ಲಿ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯು ಹೊರತು ಹೋಗಿ ಅದರ ಬದಲು ಗುಣ : ರೀತಿ: ಅಲಂಕಾರ: ಧ್ವನಿ

ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಬಂದವು. ರಸವೆಂಬ ಮಾತು ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ.

ರಸ ಎಂಬುದು ರಸ್ ಎಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ ಬಂದಿದೆ. ರಸ ಎಂದರೆ ರುಚಿ ನೋಡು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಉಪ್ಪು, ಹುಳಿ, ಖಾರ ಮೊದಲಾದ ಷಡ್ರಸಗಳು ಇದರಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾದವುಗಳು. ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಷ ಎನ್ನುವ ಧಾತುವಿನಿಂದ ಬಂದಿದೆ. ಅರ್ಷ ಎಂದರೆ ಹರಿಯುವಿಕೆ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥವಿದೆ. ವನಸ್ಪತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿಯುವ ದ್ರವ ಅಥವಾ ಸಾರ, ಸೋಮರಸ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಗಳೂ ಇವೆ.

ಅಥರ್ವವೇದದಲ್ಲಿಯೂ ರಸವೆಂಬ ಮಾತಿನ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಮಂತ್ರತಂತ್ರಾದಿಗಳ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ; ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಉನ್ನತ ತತ್ವ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ರಸವೆಂದರೆ ಮಾಧುರ್ಯ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಬಂದಿದೆ.

ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಸವೆಂಬ ಪದದ ಬಳಕೆಯಿದೆ. ರಸವೆಂದರೆ ಸಾರಭೂತವಾದ ತತ್ವವೆಂಬ ಅರ್ಥವು ಅದರಲ್ಲಿದೆ. ತೈತ್ತೀರಿಯೋಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ರಸೋವೈಸಃ ಎಂಬ ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ಪ್ರಕಾರ ಅದೊಂದು ಆನಂದವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಹೌದು. ಭಗವದ್ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ರಸವೆಂದರೆ – ಇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಬಯಕೆ. ಅದಕ್ಕೂ ರುಚಿಗೂ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ತರ್ಕಮೀಮಾಂಸೆ ಮೊದಲಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಸವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ರುಚಿಯೆಂಬ ಅರ್ಥವು ಬಂದಿದೆ. ಉಪ್ಪು, ಹುಳಿ, ಖಾರ ಮೊದಲಾದವು ಷಡ್ರಸಗಳು. ಕಾವ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ಇದನ್ನು ಹೋಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿಯೂ ರಸದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ.

ರಸವನ್ನು ಭರತನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವುದು ಮಾನಸಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೇಲೆ ನಾಟಕವೊಂದು ಬೀರುವ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಅನುಭವವು ಭರತನ ರಸಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಅನಂತರ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಭರತನ ರಸಸೂತ್ರದ ಕುರಿತು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ.

ರಸ–ಅಲಂಕಾರ

ರಸಗಳು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ವಿಶೇಷಗಳಿಂದಲೇ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಸ್ವಬೋಧಕ. ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುವ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಪ್ರತೀತವಾಗುತ್ತಾ ರಸಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತಿರುವ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಗಳೇ ರೂಪಕ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳು. ಆದುದರಿಂದ ರಸಾಭಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಬಾಹ್ಯತ್ವವಿಲ್ಲ. ಯಮಕವೇ ಮುಂತಾದ ದುಷ್ಕರ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಾಹ್ಯತ್ವವುಂಟೇ ಉಂಟು. ರಸವತ್ತಾದ ಯಮಕಗಳೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಇರುವುವಲ್ಲಾ ಎಂದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ರಸಾದಿಗಳಿಗೆ ಅಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುವುದೇ ಹೊರತು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವೆಲ್ಲವೂ ಯಮಕಾದಿಗಳಿಗೇಯೆ. ರಸಾಭಾಸದಲ್ಲಿ ಯಮಕಾದಿಗಳು ಅಂಗವಾದರೂ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ರಸವು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಯಮಕಾದಿಗಳಿಗೆ

ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಬರುವುದೇ ಹೊರತು ಅಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಬರುವುದಿಲ್ಲ ; ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಯತ್ನವು ಅನಿವಾರ್ಯವೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಅಲಂಕಾರವು ರಸಾನುಗುಣವಾಗಿದೆ. ತಾನೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂಬ ಭಾವನೆಯು ಸರ್ವಥಾ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಎನ್ನುವುದರಿಂದ ಒಂದು ವೇಳೆ ರಸಾದಿ ತಾತ್ಪರ್ಯವನ್ನನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೂ ಅಲಂಕಾರವೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂಬ ವಿವಕ್ಷೆಯೂ ಜತೆಯಲ್ಲಿರಬಾರದೆಂದಾಯಿತು.[14]

ರಸಗ್ರಹಣ

ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅಂದರೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು. ರಸಗ್ರಹಣವೆಂದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ರಸವನ್ನು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು. ಇದರಿಂದ ರಸತಲ್ಲೀನತೆಯು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ರಸಧ್ವನಿ

ಮಾನಸಿಕವಾದ ಸುಖದುಃಖಾದಿಗಳ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದು ಯಾವುದಾದರೂ ಹೊಳೆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ 'ರಸಧ್ವನಿ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದು ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ್ದೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುವ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಹೀಗೆ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ವಸ್ತು, ಅಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ರಸಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಮಟ್ಟದ ಸ್ಥಾನವೆಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸೆಯ ಮೂಲತತ್ವಕ್ಕೇ ವಿರುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮೇಲಿನ ತತ್ವವಾದ ರಸವನ್ನು ವಸ್ತು – ಅಲಂಕಾರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದೇ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.16

ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ

ರಸಾನುಭವದ ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವಾಗ ಭರತನು 'ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಸಂಯೋಗಾತ್ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಿಭಾವ ಅನುಭಾವ; ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಇದರ ಅರ್ಥ. ತೈತ್ತಿರೀಯಾ ಉಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ 'ರಸೋ ವೈ ಸಃ' ಎಂಬ ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. ಲೊಲ್ಲಟನ ಪ್ರಕಾರ 'ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಿಂದ ಪುಷ್ಟಿಗೊಂಡು ಪ್ರಕರ್ಷ ಸ್ಥಿತಿಗೇರಿದಾಗ ರಸವು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.[17]

ರಸಪರತಂತ್ರ

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ರಸಪರತಂತ್ರನಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕು. ಪೂರ್ವದ ಇತಿವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ರಸಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಲ್ಲದ ಕಥಾಭಾಗವು ಕಂಡುಬಂದರೆ

ಅದನ್ನು ಮುರಿದಾದರೂ ರಸಾನುಗುಣವಾಗುವಂತಹ ಕಥಾಂತರವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕೇವಲ ಇತಿವೃತ್ತವನ್ನು ಇದ್ದಂತೆ ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟರೆ ಕವಿಗೆ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಇಲ್ಲ ; ಏಕೆಂದರೆ ಇತಿಹಾಸಾದಿಗಳೇ ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ.

ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ನಿಯಮವೆಂದರೆ – ಮುಖ, ಪ್ರತಿಮುಖ, ಗರ್ಭ, ಅವಮರ್ಶ, ನಿರ್ವಹಣ ಎಂಬ ಪಂಚಸಂಧಿಗಳನ್ನೂ, ಉಪಕ್ಷೇಪವೇ ಮೊದಲಾದ ಸಂಧ್ಯಗಗಳನ್ನೂ ರತ್ನಾವಳೀ ನಾಟಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಕೇವಲ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ರಚಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಯಮವನ್ನು ಪಾಲಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯೊಂದರಿಂದಲೇ ಕಲ್ಪಿಸದೆ ಇರುವುದು.

ರಸವ್ಯಂಜಕತ್ವಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಕಾರಣವೆಂದರೆ – ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ರಸದ ದೀಪ್ತಿ ಪ್ರಶಮನಗಳನ್ನು ತರುವುದು – ಆರಂಭದಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಪ್ರಧಾನ ರಸಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ತರುವದು.

ನಾಟಕವೇ ಮುಂತಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ನಿಮಿತ್ತವಿದೆ: ಅದೇನೆಂದರೆ, ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇರಳವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದರೂ, ಅನುಗುಣ–ವಾದವುಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಅಲಂಕಾರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಿಪುಣನಾದ ಕವಿಯು ಅದೊಂದೇ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ರಸವನ್ನು ಮರೆತು ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಬರೆಯತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಅಂತಹವನ ಉಪದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ತಮ್ಮ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಒಂದೇ ಆಸೆಯಿಂದ ರಸಗಳನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾಡುವ ಕವಿಗಳನ್ನು ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ನೋಡಬಹುದು.

♦

ಅಧ್ಯಾಯ 36

ರಸಭಂಗ

ವಿರುದ್ಧ ರಸದ ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವುದು, ದೂರಾನ್ವಿತವಾದ ವಸ್ತುವಾವುದೋ ಒಂದನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು, ಅಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ಮೊಟಕುಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಅಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು, ಪರಿಪೋಷವನ್ನು ಆಗಲೇ ಪಡೆದಾಗಿದ್ದರೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅತಿಯಾಗಿ ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದು, ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿಯ ಅನೌಚಿತ್ಯ – ಇವೆಲ್ಲವೂ ರಸದ ವಿರೋಧಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ವೃತ್ತಿ

1) ಪ್ರಸ್ತುತ ರಸಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ರಸವಾವುದುಂಟೋ ಅದರ ವಿಭಾವ, ಭಾವ, ಅನುಭವಾಗಳನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ರಸಭಂಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಹಾಸ್ಯ–ಶೃಂಗಾರಗಳಿಗೆ, ವೀರ–ಅದ್ಭುತಗಳಿಗೆ, ರೌದ್ರ–ಕರುಣಗಳಿಗೆ, ಭಯಾನಕ–ಬೀಭತ್ಸಗಳಿಗೆ ವಿಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ವಿರೋಧವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದ ಶಾಂತ–ಶೃಂಗಾರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಪ್ರಸಕ್ಕೂ ರಾಗಕ್ಕೂ ವಿರೋಧ ಸ್ಪಷ್ಟ.

2) ಪ್ರಸ್ತುತ ರಸಕ್ಕೆ ಬಹಳ ದೂರದ ಸಂಬಂಧವಿರುವ ಯಾವುದೋ ವಸ್ತುವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಎರಡನೆಯ ರಸಭಂಗಕಾರಣ.

3) ಅಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಸವನ್ನು ಮೊಟಕುಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಅಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಮೂರನೆಯ ರಸಭಂಗ ಕಾರಣ.

4) ರಸವು ಪರಿಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ನಾಲ್ಕನೆಯ ರಸಭಂಗ ಕಾರಣ. ಸಕಲ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ರಸವು, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅತಿಯಾಗಿ ಒತ್ತಿದರೆ ಹಿಸುಕಿದ ಹೂವಿನಂತಾಗುತ್ತದೆ.

5) ಹಾಗೆಯೇ ವೃತ್ತಿಯ ಅನೌಚಿತ್ಯವೂ ರಸಭಂಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.[18]

ರಸಮಯ

ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ರಸಮಯದ ಕುರಿತು ಈ ರೀತಿ ಬರುತ್ತದೆ. "ಕಲ್ಪಿತವಾದ ಕಥಾಶರೀರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವಾಗ ಎಲ್ಲವೂ ರಸಮಯವಾಗಿ ಹೊಳೆಯುವಂತೆಯೇ ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕು".[19]

ರಸ ರಾಜ

ಶೃಂಗಾರರಸವನ್ನು ರಸಗಳ ರಾಜನೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ರತಿಯ ಭಾವದಿಂದ ಶೃಂಗಾರ ರಸವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಶೃಂಗಾರರಸವು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆ : ಒಂದು ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರ, ಮತ್ತೊಂದು ವಿಪ್ರಲಂಭ ಶೃಂಗಾರ. ನಲ್ಲ ನಲ್ಲೆಯರ ಸಮಾಗಮವನ್ನು ಸಂಭೋಗ ಶೃಂಗಾರವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಲ್ಲ-ನಲ್ಲೆಯರ ಅಗಲುವಿಕೆಯು ವಿಪ್ರಲಂಬ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

ರಸವತ್ ಕಾವ್ಯ

ಆ ಸಹೃದಯತೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಸ್ಪಂದಿತವಾಗುವ ದರ್ಶನ ಧ್ವನಿ ಇರದಿದ್ದರೆ ಅವು ಬರಿಯ ಭಾವಸಂವಾದದ ರಸಸುಖದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪರ್ಯವಸಾನ ಹೊಂದುವ ರಸವತ್ ಕಾವ್ಯಗಳಾಗುತ್ತವೆ (ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಾಸಾರ, ಪು. 60-61). ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾಗುವ ಬಗೆಬಗೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಎಲ್ಲಿ ರಸಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾಶನದಲ್ಲಿಯೇ ತತ್ಪರವಾಗಿರುವುವೋ ಅದನ್ನು (ಮಾತ್ರ) ಧ್ವನಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ.

ರಸ, ಭಾವ, ಇವುಗಳ ಆಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಪ್ರಶಮನಗಳು – ಈ ಪ್ರಕಾರವಾದ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥವನ್ನೇ ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾ ಎಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳು, ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ಗುಣಗಳು, ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಧ್ವನಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುವೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಬಹುದೋ, ಅಂತಹ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿಯೆಂಬ ಹೆಸರು ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ವಾಕ್ಯದ ತಾತ್ಪರ್ಯವು ಬೇರೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವಾಗ, ರಸಾದಿಗಳು ಅಂಗಭೂತವಾಗಿ ಎಲ್ಲಿ ಬರುವುವೋ ಆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸಾದಿಗಳು ಅಲಂಕಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಬೀಭತ್ಸರಸ 2-100, 3-188, 195

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಹರ್ಷದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮಧುರೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಹಾಸ್ಯರಸ, ಶಿಥಿಲ ಬಂಧದಿಂದ ಬೀಭತ್ಸರಸ, ವಿಷಮಬಂಧದಿಂದ ಭಯಾನಕರಸ, ಓಜೋಮಯ ಉಕ್ತಿಗಳಿಂದ ರೌದ್ರರಸ ಆಸ್ವಾದಯೋಗ್ಯವಾದುವೆಂದು ನೃಪತುಂಗದೇವನ ಮತ.

ಬೀಭತ್ಸರಸ 2-100, 3-188, 195

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಹರ್ಷದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮಧುರೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಹಾಸ್ಯರಸ, ಶಿಥಿಲ ಬಂಧದಿಂದ ಬೀಭತ್ಸರಸ, ವಿಷಮಬಂಧದಿಂದ ಭಯಾನಕರಸ, ಓಜೋಮಯ ಉಕ್ತಿಗಳಿಂದ ರೌದ್ರರಸ ಆಸ್ವಾದಯೋಗ್ಯವಾದುವೆಂದು ನೃಪತುಂಗದೇವನ ಮತ.

ರಸವತ್ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿ

ಆ ಸಹೃದಯತೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಸ್ಪಂದಿತವಾಗುವ ದರ್ಶನ ಧ್ವನಿ ಇರದಿದ್ದರೆ ಅವು ಬರಿಯ ಭಾವಸಂವಾದದ ರಸಸುಖದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪರ್ಯವಸಾನ ಹೊಂದುವ ರಸವತ್ ಕಾವ್ಯಗಳಾಗುತ್ತವೆ.[20]

ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾಗುವ ಬಗೆಬಗೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಎಲ್ಲಿ ರಸಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾಶನದಲ್ಲಿಯೇ ತತ್ಪರವಾಗಿರುವುವೋ ಅದನ್ನು (ಮಾತ್ರ) ಧ್ವನಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ.

ರಸ, ಭಾವ, ಇವುಗಳ ಆಭಾಸ ಮತ್ತು ಪ್ರಶಮನಗಳು – ಈ ಪ್ರಕಾರವಾದ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥವನ್ನೇ ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾ ಎಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳು, ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ಗುಣಗಳು, ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಧ್ವನಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುವೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಬಹುದೋ, ಅಂತಹ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿಯೆಂಬ ಹೆಸರು ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ವಾಕ್ಯದ ತಾತ್ಪರ್ಯವು ಬೇರೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವಾಗ, ರಸಾದಿಗಳು ಅಂಗಭೂತವಾಗಿ ಎಲ್ಲಿ ಬರುವುವೋ ಆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಸಾದಿಗಳು ಅಲಂಕಾರವೆಂದೇ ನನ್ನ ಭಾವನೆ.

ಇತರರು ರಸವದಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ವಿಧವಾದ ವಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿರುವರಾದರೂ, ಯಾವ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವಾಗಿದ್ದು, ರಸಾದಿಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬರುವುವೊ, ಅಂತಹ ರಸಾದಿಗಳೇ ರಸವದಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ವಿಷಯಗಳು – ಎಂಬುದೇ ನನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತ.[21]

ರಸವೃತ್ತಿ

ವೃತ್ತಿ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಒಂದು ಬದಿಯಿಂದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ಇನ್ನೊಂದು ಬದಿಯಿಂದ ರಸಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟುದು. ಕೈಶಿಕೀ, ಆರಭಟೀ, ಭಾರತೀ, ಸಾತ್ವತೀ ಎಂಬವು ನಾಲ್ಕು ವೃತ್ತಿಗಳು. ರಸಗಳನ್ನು ಉದ್ಧತ ಪ್ರಕಾರದವುಗಳೆಂದೂ ಲಲಿತಪ್ರಕಾರದವುಗಳೆಂದೂ ಎರಡು ವಿಭಾಗ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ವೀರರೌದ್ರ ರಸಗಳು ಉದ್ಧತ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದರೆ ಶೃಂಗಾರ, ಕರುಣ, ಶಾಂತ ಇವು ಲಲಿತ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಉಳಿದವು ಮಿಶ್ರ ಪ್ರಕಾರದವು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಲಾದ ವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೈಶಿಕೀ ಅತ್ಯಂತ ಲಲಿತವಾಗಿದ್ದು ಲಲಿತರಸಗಳ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಅಂಶವೆನ್ನಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದು ಉದ್ಧತರಸಗಳ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಅಂಶಗಳೇ ಆರಭಟೀವೃತ್ತಿ. ಸಾತ್ವತೀ ಎಂಬುದು ಇವೆರಡರ ಮಿಶ್ರಣ. ಭಾರತೀ ಎಂಬುದು ಮಾತಿನ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿದ್ದು ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯದ ಸಮಗ್ರತೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ವೃತ್ತಿಗಳಿಗೂ ಎಲ್ಲಾ ರಸಗಳಿಗೂ ಅವಕಾಶ ಇದೆ. ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣವೆಲ್ಲವೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದೆ. ಇವೇ ವೃತ್ತಿಗಳು ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ಮೂಲಭೂತ ಗುಣಗಳಾದ ಲಾಲಿತ್ಯ ಔದ್ಧತ್ಯಗಳನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಭಾರತೀವೃತ್ತಿಯೂ ತನ್ನ ವಾಕ್ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಲಾಲಿತ್ಯ – ಔದ್ಧತ್ಯಗಳ

ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಹಿಂದಿನ ಕಲ್ಪನೆಗಳಂತೆ ಇವುಗಳೂ ದೃಶ್ಯಶ್ರವ್ಯಗಳ ಕೊಂಡಿಗಳಾಗಿವೆ. ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಈ ವೃತ್ತಿ (ಲಾಲಿತ್ಯ-ಔದ್ಧತ್ಯ-ಮಿಶ್ರಣ)ಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವರ್ಗೀಕೃತವಾಗಿದ್ದು ಈ ವರ್ಗೀಕರಣ ಅನಂತರದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಮಾಡುವ ವಸ್ತು ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತಳಸ್ಪರ್ಶಿ ಆಗಿದೆ.

ರಸಸಮಾಧಿ

ಕವಿಯ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯ ಕುರಿತು ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬರುತ್ತದೆ:

"ರಸಕ್ಕೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅಂಗವಾಗುವಂತಹ ಅಲಂಕಾರವು ರಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಪ್ರಯತ್ನದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸದಾಗಿ ಮತ್ತು ಸರ್ವಲಕ್ಷಣಸಂಪನ್ನವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ರಸವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಹೊರಟ ಕವಿಯ ರಸಾಭಿನಿವೇಶಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೇರೆ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತೆ ಅಲಂಕಾರವಿರುವುದಾದರೆ ಆಗ ಅದು ರಸಕ್ಕೆ ಅಂಗವೆನಿಸಲಾರದು. ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ಮತ್ತು ನಿರ್ಬಂಧದಿಂದ, ಯಮಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಬ್ದಗಳ ಅನ್ವೇಷಣವೆಂಬ ಪ್ರಯತ್ನಾಂತರವು ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮಿಕ್ಕ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಾತಿಶಯವಿರುವುದು ಸಮಾನವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ವಸ್ತುತಃ ಮಿಕ್ಕ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ದುಸ್ಸಾಧ್ಯಗಳಾಗಿ ಕಂಡರೂ, ರಸಸಮಾಧಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯ ಚಿತ್ತನಾದ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಾದ ಕವಿಗೆ ನಾನು ಮುಂದು, ತಾನು ಮುಂದು ಎಂಬಂತೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತವೆ".[22]

ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ

ರಸಸಿದ್ಧಾಂತದ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. 1920 ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಈ ಚರ್ಚೆಯು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಕಥನವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. 'ರಸ – ಧ್ವನಿ – ಔಚಿತ್ಯ' ಈ ಮೂರು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಅಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ರೀತಿಯ ತತ್ವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ. ಯವರ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯು ಏಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ; ವಸಾಹತುವಾದದ ವಿರೋಧ; ಹಾಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಸಂಕಥನವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಪುನರ್ ಕಟ್ಟಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿತು.

ಅಭಿನಯ ಎಂದರೆ ನಟನೆಯಂದರ್ಥ. ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ನಟನೆಯೆರಡನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಚರ್ಚೆಯು ಬರುತ್ತದೆ.

ಆಂಗಿಕ; ವಾಚಿಕವೆಂದು ಎರಡು ಬಗೆ. ವಾಚಿಕವೆಂದರೆ 'ಮಾತಾಡು' ಎಂದರ್ಥ. ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ಸಂವಹನದ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಹೌದು. 'ಅಭಿನಯದ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಹೀಗೆ:' ನೀ ಎಂದರೆ ಬಯ್ಯು ಎಂಬ ಧಾತುವಿಗೆ 'ಅಭಿ' ಎಂದರೆ ಹತ್ತಿರ ಎಂಬ ಉಪಸರ್ಗ ವಾಕ್ಯ ಹಚ್ಚಿದರೆ 'ಅಭಿನೀತ' ಎಂಬ (ನಾಮ) ರೂಪ ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದು. (ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟ) ಭರತನ ಪ್ರಕಾರ ಅಭಿನಯಗಳು ನಾಲ್ಕು ವಿಧ– ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕ, ಆಂಗಿಕವು ಸಮಗ್ರ 'ಅಭಿನಯ'ವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಶಾರೀರಿಕ ಅಭಿನಯವು ಶರೀರವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಮುಖದ ಅಭಿನಯವು 'ಮುಖಜ' ಎಂದೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಚಲನ ವಲನದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು 'ಚೇಷ್ಟಾತ್ಮಕ'ವಾಗಿದೆ.

ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್ ಅವರು 'ಅಭಿನವಗುಪ್ತ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಅಭಿನಯ ಎಂಬ ಪದದ ಅರ್ಥವೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. 'ಅಭಿ' ಎಂಬ ಉಪಸರ್ಗಕ್ಕೆ 'ಎದುರಾಗಿ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದ್ದು 'ನಯ' ಎಂದರೆ 'ಕೊಂಡುಹೋಗುವಂತಹದು' ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಇದರಿಂದ ರಸಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಒಯ್ಯುವಂಥಾದ್ದು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಅಭಿನಯ' ಶಬ್ದ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇಂದಿಗೆ ರೂಢವಾಗಿರುವಂತೆ ಆಂಗಿಕ ಚೇಷ್ಟೆಗಳಷ್ಟೇ ಅಭಿನಯವಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಓದುವ ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ನೆನಪಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥವೈಶಾಲ್ಯ 'ಅಭಿನಯ'ಪದದ ನಿರುಕ್ತಿಯಲ್ಲಷ್ಟೇ ಇರುವುದಲ್ಲ. ಅಭಿನಯವನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿಯೂ ಭರತನು ಅನುಸ್ಯೂತವಾಗಿ ಇಟ್ಟಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕು ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತದೆ: ಸಾತ್ತ್ವಿಕ, ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯಕಗಳೇ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ಮುಖಭಾವಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಸತ್ತ್ವ ಎಂದರೆ ಆಂತರಂಗಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಎಂದರ್ಥ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮುಖಭಾವಗಳಿಂದಲಷ್ಟೇ ತೋರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯವೆಂದು ಹೆಸರು. 'ಆಂಗಿಕ' ಎಂದರೆ ಆಂಗೋಪಾಂಗಗಳ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಆಕಾರಗಳಿಂದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಿಸುವಂತೆ ನಿರ್ಮಿಸುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಹೂವಿನ ಆಕಾರ, ಮೊಗ್ಗೆಯ ಆಕಾರ ಇಂಥವನ್ನು ಕೈಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿತೋರಿಸಬಹುದು. 'ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯ'ವೆಂದರೆ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಮಾಡುವ ಅಭಿನಯ', ಅಂದರೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಭಾಗವೆಲ್ಲವೂ 'ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯ'. ಇದು ರೂಢಿಗಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನ. ಇಂದಿನ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾಟ್ಯದೃಶ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಮಾತನ್ನು ಅಭಿನಯದೊಳಗೆ ಸೇರಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿಲ್ಲ. ದಿನಬಳಕೆಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೂ 'ಮಾತು' ಎಂದಾಗ ಉಚ್ಚಾರಣೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟದ್ದನ್ನಷ್ಟೇ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ವಿನಾ ಅದನ್ನೇ ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮಾತಿಗೆ ಸೇರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸರೂಪದ ಅಭಿನಯಕ್ಕಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಾದ ಘಟಕ ಇಂದಿಗೆ ಮಾತಾಗಿದ್ದರೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿರುಕ್ತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ರಸಪೂರಕವಾದ್ದೆಲ್ಲವೂ ಅಭಿನಯವಾದುದರಿಂದ ಮಾತೂ ಅಭಿನಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೊಂದು ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದು ಅವೈಜ್ಞಾನಿಕವಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ಇಂದಿನ

ಕೆಲವು ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ 'ಬರೇ ಚಲನೆಯ ರಂಗಕಲೆ' ಮತ್ತು 'ಮಾತು ಇರುವ ರಂಗಕಲೆ' ಎಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣ ಅಂದಿಗೆ ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ನಾಲ್ಕನೆಯದಾದ 'ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯ'ವೆಂದರೆ ವೇಷಭೂಷಣಾದಿಗಳು. ಇಂದಿನ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನೂ ಅಭಿನಯದೊಳಗೆ ಸೇರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಭರತನ ನಿರುಕ್ತಿಯಂತೆ ಇವುಗಳೂ ರಸಪ್ರವರ್ತಕ-ಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಭಿನಯದ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿಯೇ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿವೆ."

ಈ ನಾಲ್ಕು ವಿಧದ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ದೀರ್ಘವಾದ ಪೀಠಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಅವನು ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕೊಡಲು ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ-ಶ್ರವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳೆರಡನ್ನೂ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಶಬ್ದ ಇಂದಿಗೆ ಶ್ರವ್ಯಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತ. ಭಾರತೀಯತೆಗೆ ಇದು ಸಮ್ಮತವಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪದವಿಲ್ಲ. ಅವನೂ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಕರ್ತೃವಿನಂತೆ 'ಕವಿ'ಯೇ. ರಸದಂತಹ ತತ್ತ್ವ ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಅನ್ವಿತವಾಗುವಂಥಾದ್ದು, ಅಭಿನಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕ ಮಾತ್ರವೇ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಉಳಿದವಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಈ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳೊಳಗಿನ ಭೇದಸೂಚಕ.[23]

35..7 ರಸಾನಂದ

ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನ ವಿವರಣೆಯು ಹೀಗಿದೆ "ಅನುಕರಣವು ನಿಜವಾಗಿ ಅನುವ್ಯವಸಾಯ, ಎಂದರೆ ತದ್ವತ್ತಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ಮುಂದುವರೆದು ಭಟ್ಟತೌತನು ಚಿತ್ರತುರಗನ್ಯಾಯದ ದೃಷ್ಟಾಂತವೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ಭಾವಿಸಿದಂತೆ, ರಸವು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಅನುಕರಣೆಗಿಂತ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತ ತಪ್ಪು, ಏಕೆಂದರೆ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ಯಾವುದೇ ಅನುಕರಣ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.[24]

ಸಾಂಖ್ಯದರ್ಶನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದನ್ನು ಅಭಿನವ ಭಾರತಿ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಸಿದ್ದಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ, ವಿಭಾವ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿಯ ನಡುವೆ ಒಂದು ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ನಮ್ಮ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವವೇ ರಸ. ಇದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಭರತನ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೂ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಬೇಕು.

ಇದುವರೆಗೆ ನಾವು ಸ್ಥಾಯಿಯ ಪ್ರತೀತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದೇವೆ : ನ್ಯಾಯದರ್ಶನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಅನುಮಾನಸಿದ್ದಾಂತ ಮತ್ತು ಸಾಂಖ್ಯದರ್ಶನದ ರಸಮೀಮಾಂಸೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಕೇಳಬಹುದಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ನಟನಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆಯೇ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿಯೇ ಎಂಬುದು. ಈ ಎರಡು ಪಕ್ಷಗಳೂ ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿಲ್ಲ. ಸಾಂಖ್ಯದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅದು ರೂಢಿಯ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರತೀತಿಗಿಂತ

ಭಿನ್ನವಾಗಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಕೇವಲ ಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉದ್ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ರಸಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ನ್ಯಾಯದರ್ಶನದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಯಾವ ಆಸ್ವಾದವೂ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಅನುಮಾನ ಜ್ಞಾನವಷ್ಟೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಈ ಎರಡು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ, ಸ್ಥಾಯಿಯ ಪ್ರತೀತಿಯು ಅನುಮಾನದಿಂದ ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅದು ಶಬ್ದ ಪ್ರತಿಪಾದ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ರಸವು ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಆನಂದವರ್ಧನನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೂ ಅವನು ಸಮಾನವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಒಂದು ಹೊಸ ತಂತ್ರವನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ತಂತ್ರವು ಲೌಕಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂಥದ್ದಲ್ಲ ಮತ್ತು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಕಾಣಸಿಗಬಲ್ಲದು.

ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಗೆ ಮೂರು ಶಕ್ತಿಗಳಿವೆಯೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ 1) ಅಭಿದಾ : ಪದದೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದಿರುವ ರೂಢಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೇಳುವವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರಿಸುವ ಶಕ್ತಿ, 2) ಭಾವಕತ್ವ : ಎದುರಿಗಿಟ್ಟ ರಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ರೂಢಿಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ವಸ್ತು ಹೊಂದಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಮತ್ತು ಆ ರೀತಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಿಸುವ ಶಕ್ತಿ, 3) ಭೋಜಕತ್ವ : ಓದುಗನ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಎರಡು ಗುಣಗಳಾದ ಒಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ತಮಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಹಿಂಬದಿಗೆ ತಳ್ಳಿ ಸತ್ತ್ವವನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುವ ಶಕ್ತಿ.

ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಪ್ರದರ್ಶಿತ ವಿಷಯದ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ. ಆದರೆ ಅವನು ರಸಾನುಭವದ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಹಾಗೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಅಂಶಗಳ ಮುಖ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ವಿಫಲನಾದ ಮತ್ತು ಭಾವಕತ್ವ ಹಾಗೂ ಭೋಜಕತ್ವ ಎಂಬ ಹೆಚ್ಚಿನ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುವಂತೆ ಆದ. ಸಾಂಖ್ಯವೇದಾಂತಗಳು ಅವನಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಮತ್ತು ರಸಾನುಭವದ ಎಲ್ಲಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಒದಗಿಸಲಾರದಾದವು. ಶಿವಾದ್ವೈತದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಅದನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲವನಾದ.

ನಾವು ಮುಂದೆ ನೋಡುವಂತೆ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತು ಭಟ್ಟನಾಯಕ ಹಾಗೂ ಅಭಿನವಗುಪ್ತರ ನಡುವೆ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಪ್ರಾಚೀನ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಒಂದು ಪರಿಷ್ಕಾರ ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಈ ಮುಂದಿನ ಮೂರು ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ: 1) ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಪ್ರದರ್ಶಿತ ವಿಷಯದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿರದೆ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಮಾನವಕೇಂದ್ರದೊಡನೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಪಡೆಯುವ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಭಾವ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. 2) ಪ್ರದರ್ಶಿತ ವಿಷಯದ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಶಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಭಾವಕತ್ವ ಎಂಬ ಭಾಷೆಯ ಹೊಸ ಶಕ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಬರಿದೆ ವಿವರಿಸಿ ತಳ್ಳಿಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ. 3) ಅಂತಿಮ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುವ

ಪ್ರತೀತಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ, ಸ್ಮೃತಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಅಭಿನವನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ ; ಅದಕ್ಕೆ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿವರಣೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಭೋಜಕತ್ವ ಎಂಬ ಮೂರನೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಾವಶ್ಯಕ ಎಂದು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ, ರಸಾನುಭವವು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅನುಭವದ ಎರಡನೆಯ ಹಂತಕ್ಕೆ ಎಂದರೆ ಶಕ್ತಿ, ಆನಂದ, ವಿಮರ್ಶೆ, ಸ್ಪಂದದ ಹಂತಕ್ಕೆ ಸೇರಿದೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅವನು ಐದು ಹಂತಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಚ್ಚರ (ಜಾಗ್ರತ್), ಕನಸು (ಸ್ವಪ್ನ), ಗಾಢನಿದ್ರೆ (ಸುಷುಪ್ತಿ) ಇಂದ್ರಿಯಾತೀತ (ತುರ್ಯ) ಮತ್ತು ಶುದ್ಧ (ತುರ್ಯಾತೀತ) ಒಂದು ಹಂತಕ್ಕೂ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೂ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವವನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಅನುಭವದ ಈ ಐದು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಮೂರು ಜೀವನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಕೊನೆಯ ಎರಡು ಆತ್ಮನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತವೆ.

ಇದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅಂಶಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವುದು.

ಒಂದು ಕ್ಷಣಕಾಲ ಅವನು "ಆನಂದ"ದ ಅನುಭವ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಪ್ರಮಾತೃ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ "ಭುಂಜಾನ" ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತೆಯೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರಸಾಭಿಜ್ಞತೆಯುಳ್ಳ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿದ ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ತನ್ನ ಆತ್ಮದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎರಡು ಸ್ಥಿತಿಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ರೂಢಿಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ರುಚಿಯ ವಿಷಯವು ತನ್ನ ಸಂವೇದನಾಂಶದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರೆ, ರಸಾನುಭವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಷಯತ್ವವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ವಿಷಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದ ವಾಸನೆಯ ಕೇವಲ ಪುನರುದಯ ಮಾತ್ರ. ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಜ್ಞಾತೃವೂ ಕೂಡಾ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಾಂಶದಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ ಚಮತ್ಕಾರವು ವಿಮರ್ಶೆ, ಎಂದರೆ ಅದು ಶಕ್ತಿಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅವನು ಈ ಪದವನ್ನು ಅದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಭೋಗ : ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ "ಭೋಗ" ಎಂದರೆ ಸುಖ, ದುಃಖ ಮತ್ತು ಅಸಂವೇದನಗಳ ಅನುಭವ. ಕ್ರಮವಾಗಿ ಇವು ಸತ್ತ್ವ ಒಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ತಮಸ್ಸುಗಳ ರೂಪಗಳು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ

ಭೋಕ್ತೃವಿನ ಅಹಂತೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ಇದನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಅಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದ, ಅಂದರೆ ಮಹೇಶ್ವರನೊಡನೆ ಅವನ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದ, ಮರೆವೆಯೇ ಈ ಅಜ್ಞಾನದ ಸ್ವರೂಪ."[25]

ರಸಾನಂದ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆ

ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಿವರಣೆಯು ಹೀಗಿದೆ.

"ಅನುಕರಣವು ನಿಜವಾಗಿ ಅನುವ್ಯವಸಾಯ, ಎಂದರೆ ತದ್ವತ್ತಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ಮುಂದುವರೆದು ಭಟ್ಟತೌತನು ಚಿತ್ರತುರಗನ್ಯಾಯದ ದೃಷ್ಟಾಂತವೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ಭಾವಿಸಿದಂತೆ, ರಸವು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ಅನುಕರಣೆಗಿಂತ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತ ತಪ್ಪು, ಏಕೆಂದರೆ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ಯಾವುದೇ ಅನುಕರಣ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಸಾಂಖ್ಯದರ್ಶನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದನ್ನು ಅಭಿನವ ಭಾರತಿ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಸಿದ್ದಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ, ವಿಭಾವ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿಯ ನಡುವೆ ಒಂದು ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ನಮ್ಮ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವವೇ ರಸ. ಇದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಭರತನ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೂ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಬೇಕು.

ಇದುವರೆಗೆ ನಾವು ಸ್ಥಾಯಿಯ ಪ್ರತೀತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದೇವೆ : ನ್ಯಾಯದರ್ಶನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಅನುಮಾನಸಿದ್ದಾಂತ ಮತ್ತು ಸಾಂಖ್ಯದರ್ಶನದ ರಸಮೀಮಾಂಸೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಕೇಳಬಹುದಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ನಟನಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆಯೇ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿಯೇ ಎಂಬುದು. ಈ ಎರಡು ಪಕ್ಷಗಳೂ ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿಲ್ಲ. ಸಾಂಖ್ಯದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅದು ರೂಢಿಯ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರತೀತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಕೇವಲ ಲೌಕಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉದ್ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ರಸಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ನ್ಯಾಯದರ್ಶನದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಯಾವ ಆಸ್ವಾದವೂ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಅನುಮಾನ ಜ್ಞಾನವಷ್ಟೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಈ ಎರಡು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ, ಸ್ಥಾಯಿಯ ಪ್ರತೀತಿಯು ಅನುಮಾನದಿಂದ ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅದು ಶಬ್ದ ಪ್ರತಿಪಾದ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ರಸವು ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಆನಂದವರ್ಧನನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೂ ಅವನು ಸಮಾನವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಒಂದು ಹೊಸ ತಂತ್ರವನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ತಂತ್ರವು ಲೌಕಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂಥದ್ದಲ್ಲ ಮತ್ತು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಕಾಣಸಿಗಬಲ್ಲದು.[26]

ರಸಾನುಭವ

ರಸಾನುಭವದ ಕುರಿತು ಜಿ.ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ (2000) ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ಶಿವಾದ್ವೈತ ದರ್ಶನದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅಭಾಸವಾದದ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಮೇಯ, ಶಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪವಾದ ಚಿತ್, ಎಂದರೆ ಆತ್ಮದ ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿ, ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇಡುತ್ತಾನೆ. ರಸಾನುಭವದ ಮುಖ್ಯ ಸ್ವರೂಪವು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಎಲ್ಲ ಅಡಚಣೆಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾದ ಚಿತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ (ವೀತವಿಘ್ನ ಪ್ರತೀತಿಗ್ರಾಹ್ಯೋ ಭಾವ ಏವ ರಸಃ). ಮುಂದುವರಿದು ಎಲ್ಲ ಅಡಚಣೆಗಳಿಂದಲೂ ಮುಕ್ತವಾದ ಪ್ರತೀತಿಯು ಚಮತ್ಕಾರ ವಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಅಲ್ಲ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಚಮತ್ಕಾರವು ಸ್ಪಂದದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದ ಭೋಕ್ತೃವಿನ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ. ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಅದ್ಭುತವಾದ ಭೋಗ" (ಭುಂಜಾನಸ್ಯ ಅದ್ಭುತಭೋಗಾತ್ಮಕಸ್ಪದಾವಿಷ್ಟಸ್ಯ). ಇದು ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನ ನಿಲುವು.

ರಸಾನುಭವ ಎಂದರೇನು ?

ರಸವೆಂದರೇನು ? ರಸಾನುಭವವು ಹೇಗಾಗುತ್ತದೆ ? ರಸದ ಪರಿಣಾಮ ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಭಾರತೀಯ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬೇರೊಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಆಲಂಕಾರಿಕನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ರಸವೆನ್ನುವುದು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವುದು ಯಾರಲ್ಲಿ ? ಅದು ಲೇಖಕನಲ್ಲಿಯೇ : ಅದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅಥವಾ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿಯೇ? ಇದು ಬಹಳ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಒಂದೊಂದು ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ರಸಾನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಚಾರ. ರಸಾನುಭವವು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಪದಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದು ತುಂಬಾ ಕಷ್ಟ ಯಾಕೆಂದರೆ ರಸಾನುಭವವೆನ್ನುವುದು ಮೂರ್ತ ರೂಪವಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಅಮೂರ್ತವಾದ ಅನುಭವ ಜಗತ್ತು.

ರಸಾನುಭವದ ಕುರಿತು ಭರತನು ಒಂದು ಸೂತ್ರವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ : ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಸಂಯೋಗಾತ್ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ : ವಿಭಾವ : ಅನುಭಾವ : ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗ್ತುದೆಯೆಂದು ಇದರ ಅರ್ಥ. ಭರತನು ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಷರಬತ್ತಿನ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಹುಳಿ, ಸಕ್ಕರೆ ಮೊದಲಾದ ದ್ರವ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಹೊಸದೊಂದು ರುಚಿಯು ಬರುವಂತೆ ರಸವು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಸ್ವಾದನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ನಾನಾ ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೋಗರ ಮುಂತಾದ ವ್ಯಂಜನಗಳನ್ನು ಅನ್ನಕ್ಕೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಊಟ ಮಾಡುತ್ತಾ ಊಟದ ರುಚಿಯನ್ನು ಬಲ್ಲವರು ಹೇಗೆ ಸುಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೋ ಹಾಗೆಯೇ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾವ ; ಅಭಿನಯ ಇವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ

ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಸ್ವಾದಿಸಿ ಸುಖಪಡುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳಿಗೆ ನಾಟ್ಯ ರಸಗಳೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. ಇದು ಭರತನ ಮಾತು.

ಭರತನು ಸ್ಥಾಯಿಭಾವದ ವಿವರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ವಿಭಾವ : ಅನುಭಾವ : ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳಿಂದ ರಸವು ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಭರತನ ಅನಂತರ ಬಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಟ್ಟಲೊಲ್ಲಟ ; ಶ್ರೀ ಶಂಕುಕ ; ಭಟ್ಟನಾಯಕ ; ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ ಇವರು ಮುಖ್ಯರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅಭಿನವ ಭಾರತಿ ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೂಡಾ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೆಚ್ಚಿನವರ ಮುಖ್ಯ ಗಮನವೆಂದರೆ – ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯು ಹೇಗಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೇ ಆಗಿದೆ.

ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ರಸಪರತಂತ್ರನಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕು. ಪೂರ್ವದ ಇತಿವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ರಸಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಲ್ಲದ ಕಥಾಭಾಗವು ಕಂಡುಬಂದರೆ ಅದನ್ನು ಮುರಿದಾದರೂ ರಸಾನುಗುಣವಾಗುವಂತಹ ಕಥಾಂತರವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕೇವಲ ಇತಿವೃತ್ತವನ್ನು ಇದ್ದಂತೆ ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟರೆ ಕವಿಗೆ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಇಲ್ಲ ; ಏಕೆಂದರೆ ಇತಿಹಾಸಾದಿಗಳೇ ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ.

ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ನಿಯಮವೆಂದರೆ – ಮುಖ, ಪ್ರತಿಮುಖ, ಗರ್ಭ, ಅವಮರ್ಶ, ನಿರ್ವಹಣ ಎಂಬ ಪಂಚಸಂಧಿಗಳನ್ನೂ, ಉಪಕ್ಷೇಪವೇ ಮೊದಲಾದ ಸಂಧ್ಯಗಗಳನ್ನೂ ರತ್ನಾವಳೀ ನಾಟಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಕೇವಲ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ರಚಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಯಮವನ್ನು ಪಾಲಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯೊಂದರಿಂದಲೇ ಕಲ್ಪಿಸದೆ ಇರುವುದು.

ರಸವ್ಯಂಜಕತ್ವಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಕಾರಣವೆಂದರೆ – ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ರಸದ ದೀಪ್ತಿ ಪ್ರಶಮನಗಳನ್ನು ತರುವುದು – ಆರಂಭದಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಪ್ರಧಾನ ರಸಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ತರುವುದು.

ನಾಟಕವೇ ಮುಂತಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ನಿಮಿತ್ತವಿದೆ : ಅದೇನೆಂದರೆ, ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇರಳವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದರೂ, ಅನುಗುಣವಾದವುಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಅರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಅಲಂಕಾರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಿಪುಣನಾದ ಕವಿಯು ಅದೊಂದೇ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ರಸವನ್ನು ಮರೆತು ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಬರೆಯತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಅಂತಹವನ ಉಪದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ತಮ್ಮ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಒಂದೇ ಆಸೆಯಿಂದ ರಸಗಳನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾಡುವ ಕವಿಗಳನ್ನು ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ನೋಡಬಹುದು.

ಶಂಕುಕನ ಚಿತ್ರ ತುರಗ ನ್ಯಾಯವು ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ, ನಾವು ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಕುದುರೆಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಚಿತ್ರವೆಂದು ಗೊತ್ತಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಅದನ್ನು ಕುದುರೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಚಿತ್ರದ ಕುದುರೆಯನ್ನು ಕುದುರೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅದು ಕುದುರೆಯು ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ.

ಕುದುರೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಕುದುರೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಜೀವಚಿತವಲ್ಲ ಇದರ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಶಂಕುಕನು ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳ್ತಾನೆ- ಸಮ್ಯಕ್, ಮಿಥ್ಯ, ಸಂಶಯ, ಸಾದೃಶ್ಯ. ಸಮ್ಯಕ್ ಅಂದರೆ ಚಿತ್ರದ ಕುದುರೆಯು ನಿಜವಾದ ಕುದುರೆಯಾ ಎಂಂದು ಕೇಳಿದರೆ ನಾವು ನಿಜವಾದ ಕುದುರೆಯು ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ, ಇದು ಕುದುರೆಯು ಅಲ್ಲ ಒಂದು ಮಿಥ್ಯೆ ಎಂದೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ ಕುದುರೆಯು ಹೌದಾ ಅಲ್ಲವಾ ಎನ್ನುವ ಅನುಮಾನವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರದ ಕುದುರೆಯು ಮೂಲ ಕುದುರೆಯ ಸಾದೃಶ್ಯ ಮಾತ್ರ. ಇದು ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. (ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರ ಸ್ವಾಮಿ 2020 ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಪುಟ 371)

ರಸಾಸ್ವಾದನೆ

"ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಪ್ರಕಾರ, ರಸಾನುಭವವೆಂಬುದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವ ಅವ್ಯಕ್ತವಾಸನೆಯ ವ್ಯಕ್ತೀಭವನ. ಇದರಿಂದಲಾಗಿ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಪ್ರತಿಬಂಧಕತೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಯಾವ ಕೃತಿಯನ್ನೂ ಯಾವನೂ ಆಸ್ವಾದಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ಅವ್ಯಕ್ತವ್ಯಕ್ತೀಭವನವೆಂಬುದು ಭಾರತೀಯತೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬುದು ಆ ತನಕ ಇಲ್ಲದ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನ ಉಂಟಾಗುವಿಕೆ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲದ ವಸ್ತು ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇರುವ ವಸ್ತು ನಾಶವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಶವೆಂಬುದು ರೂಪಾಂತರವೇ ಹೊರತು ಅತ್ಯಂತಾಭಾವವಲ್ಲ. ಸಾಂಖ್ಯದರ್ಶನವೂ ಇದನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಎತ್ತಿಹಿಡಿದಿದೆ. ಇಂತಹ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಖ್ಯದರ್ಶನವೂ ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯ ದರ್ಶನವೂ ಒಂದೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ಭಗವದ್ಗೀತೆ, ಮಹಾಭಾರತದಂತಹ ಅಖಿಲಭಾರತೀಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಾಂಖ್ಯಪರವೆಂದು ಅನೇಕರು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ರಸವನ್ನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿದಾಗ ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಹೇಳುವ ಶಬ್ದ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಈ (ಅವ್ಯಕ್ತವ್ಯಕ್ತೀಭವನ) ಯಂತಿರುವುದು ಸುಸ್ಪಷ್ಟ.27 ಈ ನಾಲ್ಕು ವೇದಾಂಗಗಳು ಅಮೂರ್ತ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದಿದ್ದರೆ ಉಳಿದೆರಡು – ಜ್ಯೋತಿಷ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪ – ಮೂರ್ತ ಭೌತತತ್ವವನ್ನೂ ಆಚಾರಗಳನ್ನೂ ರೂಪಿಸುವಂಥವು. ಹೀಗೆ ಇವುಗಳೂ ವ್ಯಾಕರಣ ಮೊದಲಾದುವುಗಳ ಮುಖಗಳೇ. ವ್ಯಾಕರಣ – ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗಳನ್ನು ವಿರುದ್ಧ ಧ್ರುವಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾದಂತೆ, ವೇದಾಂಗಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಬದಲು ಸ್ವತಂತ್ರಗಳೆಂದೇ ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಛಂದೋಗ್ಯ

ಉಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಶ್ವೇತಕೇತುವಿನ ತಂದೆ ಯಾವುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದರಿಂದ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಿಳಿದಂತಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಎಂದು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಸರಣಿ-ಸರಣಿಗಳ ಪೂರಕತನವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಅಗತ್ಯ ಎಂಬ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ತತ್ತ್ವವೂ ಅಡಗಿದಂತಿದೆ. ಹೀಗೆ ಕಾಮಶಾಸ್ತ್ರ, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ, ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ, ಮೋಕ್ಷಶಾಸ್ತ್ರ (ದರ್ಶನಗಳು) – ಇವು ಪುರುಷಾರ್ಥ ಸಾಧಕಗಳಾಗಿರುವಂತೆ ವೇದಾಂಗಗಳೂ ಪುರುಷಾರ್ಥ ಸಾಧಕಗಳೇ ; ವೇದ ದ್ರಷ್ಟೃಗಳಂತೆ ವೇದಾಂಗಕಾರರೂ ಋಷಿಗಳೇ. ವೇದಾಂಗಗಳನ್ನು ಅಪೌರುಷೇಯ ಅಥವಾ ಶ್ರುತಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಶ್ರುತಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ಉತ್ಪನ್ನಗಳಾದ ಸ್ಮೃತಿಗಳೆಂದೇ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಆನಂದವರ್ಧನನ ಧ್ವನಿ, ವೈಯಾಕರಣರ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾದರ್ಶನಕಾರರ ಪ್ರತಿಭಾ ಮತ್ತು ವೈಖರ್ಯಾದಿಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು – ಇಷ್ಟರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ರಸಸೂತ್ರವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅವನು ಹಿಂದಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರೆಲ್ಲರ ಮತವನ್ನೂ ಭಾಗಶಃ ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಲೋಲ್ಲಟನ ಉತ್ಪತ್ತಿವಾದ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸರಿ ಎನಿಸುವಂತಿದೆ. ಶಂಕುಕನ ಸಮ್ಯಕ್ ಮಿಥ್ಯಾದಿ ಜ್ಞಾನಗಳಿಂದ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದುದು ರಸಾನುಭವ ಎಂಬ ಮಾತು ಇವನಿಗೂ ಇಷ್ಟವೇ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪರಬ್ರಹ್ಮ ಸದೃಶವೆಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದ್ದು ಇವನಿಗೂ ಒಪ್ಪಿಗೆಯೇ. ದ್ರುತ್ಯಾದಿ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಹೇಳಿದಂತೆ ಇರುವಂಥವೇ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ನಿಗದಿಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬದಷ್ಟೇ ಇವನು ಸೂಚಿಸುವ ತಿದ್ದುಪಡಿ.

ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : ರಸವು ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಗೋಚರವಾಗುವುದಾದರೆ ಕರುಣರಸದಿಂದ ದುಃಖ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಅಂತಹ ಗೋಚರತ್ವದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಗೋಚರವಾಗುವುದಾದರೆ ಕರುಣರಸದಿಂದ ದುಃಖ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಅಂತಹ ಗೋಚರತ್ವದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸೀತೆ ಮೊದಲಾದವರು ತನಗೆ ವಿಭಾವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನವರ ನೆನಪು ಇಂಥಲ್ಲಿ ಸಂವೇದ್ಯವಲ್ಲ. ದೇವತೆ ಮೊದಲಾದವರನ್ನು ಸಾಧಾರಣೀ-ಕರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಮುದ್ರ ಹಾರುವಂಥಾದ್ದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಗುಣವುಳ್ಳ ರಾಮನನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವನನ್ನು ನೋಡಿಲ್ಲ. ಶಬ್ದ, ಅನುಮಾನ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಲ್ಪಡುವುದಾದರೆ, ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಾನುಭವವು ಹೇಗೆ ರಸವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೋ ಹಾಗೆ ರಸತ್ವ ಬರಲಾರದು (ಲೋಕದಲ್ಲಿ) ನಾಯಕ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಲಜ್ಜೆ, ಜುಗುಪ್ಸೆ ಮೊದಲಾದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳುಂಟಾಗುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ರಸಾನುಭವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನುಭವ, ಸ್ಮೃತಿ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರತೀತಿಗಳು ರಸಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲ. ಉತ್ಪತ್ತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಆಕ್ಷೇಪ. ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದ್ದುದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಾದರೆ ಹಂತಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಗತತ್ವಪರಗತತ್ವಾದಿ ವಿಕಲ್ಪಗಳುಂಟಾಗುತ್ತವೆ."[28]

ರಸೋತ್ಪತ್ತಿ

ಲೊಲ್ಲಟನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಕ ದಂಡಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಸರಿಹೊಂದುವ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ರಸ ಎನ್ನುವುದು ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವಂಥಾದ್ದು. ಅಂದರೆ, ಭೌತವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಮಾನ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಶಂಕುಕನು ಪರಿಶೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ರಸ ಎಂಬುದು ಭೌತಿಕ ವಸ್ತುವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಬದಲು ಬೌದ್ಧಿಕ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಸ ನಿಷ್ಪಾದ್ಯ ಎಂದು ಲೋಲ್ಲಟನು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಶಂಕುಕನು ರಸ ಅನುಮೇಯ ಎಂದು ಸರಿಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ಪ್ರಕಾರ ರಸ ಪ್ರತಿಭಾಜನ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಹಾಗೆ ಭಟ್ಟನಾಯಕನು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನೇ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ರಸ ಎಂಬುದು ಕವಿಯಿಂದ ಸಹೃದಯನ ತನಕವೂ ವ್ಯಾಪಿಸುವ ಒಂದು ತತ್ತ್ವ ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ.[29]

ರಸೋ ವೈ ಸ

ಈಶೋಪನಿಷತ್ತು ಒಬ್ಬ ನಿಗೂಢ ರಹಸ್ಯವಾದಿ ಕವಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ತೋರಬಹುದು. ಈಶಾವಾಸ್ಯ ಮಹರ್ಷಿಯ ಕವಿತ್ವಕ್ಕಿರುವ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಮಾಣವೆಂದರೆ ಈಶ್ವರನನ್ನು ಕವಿಯಾಗಿಯೂ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಕವಿತೆಯಾಗಿಯೂ ಕವಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈಶ್ವರನನ್ನು ಕವಿಯೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ವೇದೋಪನಿಷತ್ತುಗಳ ಒಂದು ಶೈಲಿ. ಇದು ಸರಿಯಾಗಿದೆ. ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಈಶ್ವರನನ್ನು ಕವಿಯೆಂದು (ಕ್ರಾಂತದರ್ಶಿ, ಸರ್ವದೃಕ್ ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ) ಪ್ರಶಂಸಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಆ ಕವಿಯಿಂದ 'ಅರ್ಥವಿಧಾನ' ಮಾಡಲಾಗಿರುವ ಒಂದು 'ಶಾಶ್ವತ' ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ ಪ್ರಪಂಚವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿ ಅದನ್ನು ಮನೋಹರವಾದ ಕವಿತೆಯಾಗಿ ಕಂಡ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲನೆ ಕಣ್ಣು ಋಷಿಯದೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ಸಹೃದಯ ಕವಿತೆಯ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥಗಳು ಗೌಣವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವೆಲ್ಲವೂ ರಸದಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಫಲ್ಯ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆತ್ಮಶಕ್ತಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ನಿಜವಾದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ, ಶಾಶ್ವತವಾದ ಕಾಲದ ಮೂಲಕ ಸಂಯೋಗ ಮಾಡಿದೆ. ಇದನ್ನು ಬೇಕಾದಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಮಾನವನು ಪರಮಾರ್ಥಸಾರವನ್ನು (ರಸವನ್ನು) ಪಡೆಯಬೇಕು ಎಂಬುದು ಇದರ ಮುಖ್ಯ ತಾತ್ಪರ್ಯ. "ರಸೋ ವೈ ಸಃ" ಎಂಬ ಕಾಠಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.[30]

ರಾಗತತ್ತ್ವ

ಕ್ರಿಯಾ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿಗಳು ಎಲ್ಲಾ ಜೀವಾತ್ಮರಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಜೀವನೂ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಕ್ರಿಯಾ ವಿಷಯವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಏತಕ್ಕೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ

ನೀಡಲು ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾದರ್ಶನವು ರಾಗ ಎಂಬ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ತನಗೆ ತಿಳಿದಿರುವ ಉಳಿದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟು ತನ್ನ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿಷಯವೊಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಯ್ಕೆಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ರಾಗ; ಈ ರಾಗವು ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರದಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಒಂದು ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ಇಚ್ಛೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ರಾಗತತ್ತ್ವದ ಕುರಿತು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವಿವರಣೆಯು ಈ ಮೇಲಿನಂತಿದೆ. ರಾಗತತ್ತ್ವವು ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ.[31]

ರೌದ್ರ

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವ 'ರೌದ್ರ' ಮೊದಲಾದ ರಸಗಳು ದೀಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧಕವಾದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ 'ಓಜಸ್ಸು' ಎಂಬ ಗುಣವು ಬರುತ್ತದೆ. 'ರೌದ್ರ'ವೇ ಮೊದಲಾದ ರಸಗಳು ಅತಿಶಯವಾದ ದೀಪ್ತಿ ಅಥವಾ ಉಜ್ವಲತೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದಕಾರಣ ಲಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನೇ 'ದೀಪ್ತಿ' ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.32

ಒಂಬತ್ತು ಬಗೆಯ ರಸಗಳು ಮನದಟ್ಟಾಗುವಂತೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ವಚನ ವಿರಚನೆ 'ರಸವದಲಂಕಾರ' ಎಂದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.[33]

ಇದರ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಎಂ.ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ:

(ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಇಲ್ಲಿ ಒಂಬತ್ತು ರಸಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ:

'ಮಾರ್ಗದ್ವಿತಯ ಗತಿಗಳಂ ಬೆರಸಿ ಪೇೞ್ಗೆರಸವಿಶೇಷದೊಳ್' ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗಲೂ

ಪಾಠಕರ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ, 'ಮರ್ದಿಸು(ವು)ವನೆ(ವೆ)ನೆ' ಎಂದು ತಿದ್ದುಪಡಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪಾಠದಿಂದ ನಾವು '–ಸುವುವವೆನೆ' ಎಂಬ ಪಾಠವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಮದ್ರಾಸು ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ 'ಮರ್ದಿಸುವವನೆನೆ' ಎಂದು ಪಾಠವಿದೆ. ಯಾವ ಪಾಠದಲ್ಲಿಯೂ ಅರ್ಥ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ, 'ಮರ್ದಿಸವವುವೆನೆ' (ಮರ್ದಿಸವು+ ಅವು+ಎನೆ) ಎಂದು ಅತ್ಯಲ್ಪವಾದ ಮಾರ್ಪಾಟು ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಮೇಲು.

ಅವನು ಒಂಬತ್ತು ರಸಗಳ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು.

ಭರತಮುನಿ ತನ್ನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಎಂಟು ರಸಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಗ್ರಂಥದ ಕೆಲವು ಮಾತೃಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸವನ್ನು ಹೇಳುವ ಭಾಗ ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತವೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತ. 'ಅಷ್ಟರಸಾಶ್ರಯವಾದ ನಾಟಕಾಭಿನಯದ ಪ್ರಸಕ್ತಿ ಕಾಳಿದಾಸನ 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ'ದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಅಮರಕೋಶ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಎಂಟು ರಸಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ದಂಡಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವನಷ್ಟೆ. ದಂಡಿ ರಸವದಲಂಕಾರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ

ದೃಷ್ಟಾಂತಪೂರ್ವಕ ರಸಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ: ಆದರೆ ಅವನು ಶಾಂತರಸದ ಹೆಸರನ್ನೂ ಎತ್ತಿಲ್ಲ. ಈಗ ತಿಳಿದುಬಂದಿರುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸದ ಉಲ್ಲೇಖ ಮೊಮ್ಮೊದಲಿಗೆ ಬಂದಿರುವುದು ಉದ್ಭಟನ 'ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ ಸಂಗ್ರಹ'ದಲ್ಲಿ. ಭಾಮಹನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವ ಉದ್ಭಟನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ. ಸು. 776-807 (ಎಂದರೆ ನೃಪತುಂಗನು ಪಟ್ಟಕ್ಕೇರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಆರೇಳು ವರ್ಷ ಮುಂಚಿನದು). ಭಾಮಹನು ಕೂಡ 'ರಸವದ್' ಅಲಂಕಾರದ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ 'ರಸವದ್ ದರ್ಶಿತ ಸ್ಪಷ್ಟಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಂ' (ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳು ಎಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ಗೋಚರಗಳೋ ಅಲ್ಲಿ 'ರಸವತ್' ಎಂಬ ಅಲಂಕಾರವಿರುವುದು') ಎಂದು ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವನೇ ಹೊರತು, ರಸಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಶಾಂತರಸದ ಹೆಸರನ್ನಾಗಲಿ ತಿಳಿಸಿಲ್ಲ. "ಉದ್ಭಟನ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಈತನು(ಎಂದರೆ, ಮಾರ್ಗಕಾರನು) ಬರೆದನೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಕಾದಷ್ಟು ಆಧಾರವಿಲ್ಲ" ಎಂದೂ "ಶಾಂತರಸ"ದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೆನೆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಅದು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿರುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಗ್ರಂಥಕಾರನು ಜೈನನಾಗಿದ್ದುದು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ" ಎಂದೂ ಪ್ರೊ. ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ. ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.34 ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಜೈನನಾಗಿದ್ದುದರ ಜೊತೆಗೆ, ಕ್ರಿ.ಶ. 5ನೆಯ ಶತಮಾನದ 'ಅನುಯೋಗದ್ವಾರಸೂತ್ರ'ವೆಂಬ ಪ್ರಾಕೃತ ಜೈನಧರ್ಮ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'ಶಾಂತರಸ'ವನ್ನು 'ಪ್ರಶಾಂತ' ಎಂಬ ನಾಮಾಂತರದಿಂದ ಕರೆದಿದೆ. ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಗುಣವಿಶಿಷ್ಟ ವಚನವಿರಚನೆಯನ್ನು

ರಸವಿಶೇಷದೊಳ್ ಬೆರಸಿ ಪೇೞ್ಗೆ' ಎಂದು ರಸದ್ಯೋತಕ ವಚನ ವಿರಚನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ, 'ಪ್ರಸನ್ನ ಗಂಭೀರತರೋಕ್ತಿಯಿಂ ಪ್ರಕಟಮಕ್ಕೆ ರಸಂ ಸತತಂ ಪ್ರಶಾಂತದಂ' ಎಂದು ಹೇಳಿ 'ಶಾಂತ'ವನ್ನು 'ಪ್ರಶಾಂತ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿರುವುದು ಈ ಊಹೆಗೆ ಬೆಂಬಲ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯದ ಛಂದಸ್ಸಿನ ನಿರ್ಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಹೀಗೆ ಪದಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿರಬಹುದು ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿದೆ)

ದಂಡಿ 'ರಸವದ್ ರಸಪೇಶಲಂ'(ರಸಮಯವಾಗಿ ಕೋಮಲವಾಗಿರುವುದು ರಸವದಲಂಕಾರ) ಎಂದಿಷ್ಟೇ ಹೇಳಿ (2-275) ಮುಂದೆ ಸಾಗಿ, ರಸವದಲಂಕಾರದ ಕೆಲವು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು-

ವಾಚ್ಯಸ್ಯಗ್ರಾಮ್ಯತಾಯೋನಿರ್ಮಾಧುರ್ಯೇ ದರ್ಶಿತೋ ರಸಃ
ಇಹ ತ್ವಷ್ಟ ರಸಯತ್ತಾ ರಸವತ್ತಾ ಸ್ಮೃತಾ ಗಿರಾಂ

(ಮಾಧುರ್ಯ ಗುಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಮಾತಿನ ರಸವು ಅಗ್ರಾಮ್ಯತೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಜನ್ಮ ತಾಳುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟರಸಾಯತ್ತವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯೆ ರಸವದ್ ಅಲಂಕಾರ')

-ಎಂದು ಹೇಳಿ ರಸವದಲಂಕಾರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮುಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಾರ್ಗಕಾರನು 'ಗುಣ'ಗಳಿಗೆ ರಸಪರತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುವ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆ ಇರುವಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಗುಣವು ರಸವ್ಯಂಜಕವಾಗಬಲ್ಲದೆಂದು ಮಾರ್ಗಕಾರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. (ಎಂದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ರಸವು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾದಂತಾಯಿತು). ದಂಡಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದು 'ರಸವದಲಂಕಾರ'ವಲ್ಲ. ಗುಣಾಶ್ರಿತವಾಗಿರದೆ, 'ರಸಮಯವಾಗಿರುವ ವಚನ'ವೆ 'ರಸವದಲಂಕಾರ'. ಲಕ್ಷ್ಯ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ 'ರಸವದ್ವಚಃ', 'ರಸವತ್ತ್ವಂ ಗಿರಾಂ' ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿಯೇ ಮಾರ್ಗಕಾರನು, 'ಇಹತ್ವಷ್ಟರಸಾಯತ್ತಾ ರಸವತ್ತಾ ಸ್ಮೃತಾ ಗಿರಾಮ್' ಎಂಬ ದಂಡಿಯ ವಾಕ್ಯವನ್ನೇ 'ನವವಿಧರಸಂಗಳಂ ಮನಕೆ ವರೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ವಚನವಿರಚನೆ' ಎಂದು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸಿ 'ಅಷ್ಟರಸ'ವನ್ನು 'ನವರಸ'ವಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

ಲೋಕ ವೃತ್ತ

"ಲೋಕವೃತ್ತವು (ಹೊರಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ) ಕವಿ ಕೃತಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭೂಮಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ.

ರಸವು (ಲೊಲ್ಲಟನು ಭಾವಿಸುವಂತೆ) ಸ್ಥಾಯಿಯೂ ಪುಷ್ಟಿಯೂ ಅಲ್ಲ, (ಶ್ರೀಶಂಕುಕನು ಭಾವಿಸುವಂತೆ) ಅದರ ಅನುಮಾನವೂ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಭಟ್ಟತೌತನು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಅದು ಹೇಗಿದೆ ಎಂದು ನಾವು ಕೇಳಬಹುದು. ಅದು ಅನುಕರಣವಲ್ಲ, ಅನುವ್ಯವಸಾಯ(ಎಂದರೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ವರ್ತನೆ) ಎಂದು ಭಟ್ಟತೌತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅನುಭಾವನೆ ಎಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಅಥವಾ ನಿರೂಪಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುವುದು. ಭರತನು ಅದನ್ನು ಲೋಕವೃತ್ತಾನುಕರಣ ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುವುದಲ್ಲ, ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಯ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು." ಅನುವ್ಯವಸಾಯವೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ.[35]

ಶೃಂಗಾರ ರಸ

ಭೋಜ–ಭವಭೂತಿಯಂಥವರು ಶೃಂಗಾರ–ಕರುಣಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ರಸಗಳನ್ನು ಐಕ್ಯಗೊಳಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿದಾಗಲೂ ರಸದ ಕುರಿತಾದ ಭಾರತೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಹೆಚ್ಚು ವಿಶದವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಇದೆ. ಭೋಜನ ಶೃಂಗಾರವೆಂಬುದು ಸರ್ವರಸಗಳ ಮೂಲ ; ಇದಕ್ಕೆ ಅಭಿಮಾನವೇ ಸ್ಥಾಯಿ, ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಶೋಕವನ್ನೂ ಅನುಭವಿಸುವುದೆಂದರೆ ಶೋಕದಲ್ಲಿ (ಅಭಿಮಾನ) ತನ್ನ ತನವನ್ನು ಕಾಣುವುದು ; ಕೋಪಗೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ ಕೋಪದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತನವನ್ನು ಕಾಣುವುದು. ಹೀಗೆ ಸಂಖ್ಯೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಲಾದ ಯಾವುದೇ ರಸವಿದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ತನ್ನತನವನ್ನು ಕಾಣುವುದೇ ರಸಾನುಭವದ ಮೂಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾದುದರಿಂದ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಅಭಿಮಾನವೇ ಸ್ಥಾಯಿ ; ಎಲ್ಲವೂ ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿಯೇ ಅಂತರ್ಗತ.

ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಲಕ್ಷ್ಯಕಾರರು ಶೃಂಗಾರದ ಮೇಲೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟುದರ ರಹಸ್ಯವೂ ಇದೇ. ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕತೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ಶ್ರುತಿ–ಸ್ಮೃತಿ–ಇತಿಹಾಸ–ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ಕೃತಿ ಲೌಕಿಕತೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹೊಂದಿರದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತ ಚಿತ್ರಣವೇ ಆಗಬಹುದೆಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಇವರು ಶೃಂಗಾರದ ಮೇಲೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟರು. ಇವರ ಶೃಂಗಾರವು ಅಷ್ಟೊಂದು ವಿಶಾಲಾರ್ಥದ ಶೃಂಗಾರವಾಗಿತ್ತು. ಭರತನಂತಹ ಲಕ್ಷಣಕಾರರು, ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೇ ಗ್ರಂಥದ ಹೆಚ್ಚು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮೀಸಲಿಟ್ಟುದು ಈ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದಲೇ. ಅನಂತರದವರು ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ತಪ್ಪು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಪ್ರಣಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋದರು. ಕರುಣ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡಂತಿದೆ.

ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಬಗ್ಗೆ ಕುರಿತು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ರಸಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ಸೌಕುಮಾರ್ಯಾತಿಶಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಆ ರಸದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಮಾದವಾದರೂ ಕವಿಗೆ ಸಹೃದಯರ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಅನಾದರವು ಬರುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರರಸವು ಸಂಸಾರಿಗಳೆಲ್ಲರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿರುವ ಕಾರಣ ರಸಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅದೇ ಅತ್ಯಂತ ರಮಣೀಯವೂ, ಆತ ಏಕ, ಪ್ರಧಾನವೂ ಆದುದು.[36]

ನವವಿಧರಸಂಗಳಂ ಮನ
ಕೆ ವರೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ವಚನವಿರಚನೆ ರಸವ [ದ್
ವಿವಿ] ಧಾಳಂಕಾರಂ ಕುಱಿ
ತು ವಿಕಲ್ಪಿಸಿ ತೋರ್ಪೆನದಟ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮಮಂ ॥ನವರಸ॥ 187

ವೀರಾದ್ಭುತ ಕರುಣಾ ಶೃಂ
ಗಾರ ಭಯಾನಕ ಸರೌದ್ರ ಬೀಭತ್ಸ ಮಹಾ
ಸಾರತರ ಹಾಸ್ಯ ಶಾಂತಾ
ಧಾರಂ ನವವಿಧವಿಕಲ್ಪಮಾ ರಸಮಾರ್ಗಂ ॥ನವರಸ॥ 188

ರಾವಣನಂ ಕೊಂದು ಜಯ
ಶ್ರೀವಧುವಂ ತಾಳ್ದಿ ಮುಯ್ದಿನೊಳ್ ವರ ಸೀತಾ
ದೇವತೆಯಂ ತರ್ಪನ್ನೆಗ
ಮೋವದೆ ಪುರುಷವ್ರತೋಚಿತಂ ವೀರರಸಂ ॥ವೀರ॥ 189

ಜಲನಿಧಿಯಂ ಪಾಯ್ದೊರ್ವನೆ
ನಿಲಿಕಿ ದಶಾನನನ ಪೊಟಲನಾ ಲಂಕೆಯನಾ
ಕುಲಮಿಲ್ಲದಿಱಿದು ನಿಂದಂ
ಕಲಿಯಾ [ದ]ಂ ಬಗೆದು ನೋಟಕ್ಕೊಪ್ಪಡದ್ಭುತವಾದಂ ॥ಅದ್ಭುತ॥ 190

ಕರೆಕರೆದು ಮನೋಧೃತಿಯಂ
ನೆರೆವಾಸೆಯೊಳಿರ್ದಳಲ್ಲದುಟಿದೊಡೆ ನಿನ್ನಾ
ವಿರಹಾನಳನಾ ತಾಪದೆ
ಕರಗುಗುಮಿನ್ನಾಕೆಗಿನಿಸು ಕರುಣೆಸು ಮನದೊಳ್ (ಕರುಣಾ) 191

ಪುಳಕಿತ ಕಮೋಳಫಳಕಂ
ವಿಳಸಿತ ಮದಿರಾರುಣೇಕ್ಷಣಂ ಸ್ಫುರಿತೋಷ್ಠಂ
ಕೆಳದೀ ನಿನ್ನ ಮುಖಂ ತಳ
ಮಳಗೊಳಿಸುಗುಮಿಂತು ನಿಭೃತ ಶೃಂಗಾರರಸಂ ॥ಶೃಂಗಾರ॥ 192

ತಾಳತರುವಿತತಿಯೊಳ್ ಬೇ
ತಾಳಂಗಳ ಮೊಱೆದು ತೆರೆದು ಬಾಯ್ಗಳನಾ ಪಾ
ತಾಳಬಿಲಂಗಳವೋಲ್ ತಳ
ತಾಳಲಯಕ್ರಮದೆ ಕುಣಿಯೆ ಭಯಮಯನಾದಂ ॥ಭಯಾನಕ॥ 193

ಕೊಂದು ಜಟಾಯುವನಾತಂ
ಮುಂದಿಟ್ಟಾ ಜನಕಸುತೆಯನೊಯ್ದಂ ಮತ್ತಾ
ಪಂದೆಯನಂತಕಮುಖದೊಳ್
ತಂದಿಟ್ಟಂದಲ್ಲದುಟಿಗುಮೇ ರೌದ್ರರಸಂ ॥ರೌದ್ರ॥ 194

ನವವಿವರಾವೃತ ಪೂ [ತಿ]
ದ್ರವ ತ್ವಗಾವೃತವಿಮಿಶ್ರಮಾಂಸೋಪಚಿತಮ
ಧ್ರುವಮಸುಚಿತ್ರಭ್ರಮಿ [ತಾ]
[ಸ್ಥಿ]ವಹಂ ಮೆಯ್ ಬಗೆವೊಡಿಂತು ಕಿಸುಗುಳಮಾದಂ ॥ಬೀಭತ್ಸ॥ 195

ಪರಪುರುಷ ಸೇವನಾಕೃತ
ಸುರತವಿಕಾರಂಗಳೆಲ್ಲಮಂ ನಿಜಪತಿಯೊಳ್
ನೆರೆದಾಗಳೆ ಮಱೆಯಲ್ಬಗೆ
ದಿರವದು ನಗಿಸಿತ್ತು ಪೀನಮಭಿಸಾರಿಕೆಯಾ ॥ಹಾಸ್ಯ॥ 196

[ಮಿಗೆ ರ]ಣದೊಳ್ ಪರಿಚಿತ [ಮಾ]
ದ್ವಿಗುಣಮದೋರಂತೆ ಮಟ್ಟಮಿರ್ದುದು ಮತ್ತಂ
ವಿಗತವಿಕಾರಾಕಾರಂ
ಸೊಗಯಿಸುಗುಂ ನಿನ್ನ ರೂಪು ಶಾಂತಾಧಾರಂ ॥ಶಾಂತ॥ 197

ವೀರಕ್ಕೆ ಉತ್ಸಾಹವು ಸ್ಥಾಯಿ. ವೀರರು ಮೂರು ಥರ. ದಾನ ವೀರ, ಉಭಯ ವೀರ, ದಯಾವೀರ. ಸಾಹಸ ಭೀಮ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ ವೀರ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಒಂದು ರಸವು ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ವೀರಕ್ಕೂ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ.

ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಸಾವು, ದುಃಖ, ನೋವಿನ ನರಳುವಿಕೆ, ಅಕ್ರಂದನಗಳು ಕರುಣೆಗೆ ಕಾರಣವು ಆಗುತ್ತದೆ. ಮುಖವು ವಿವರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣೀರು ಬರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳು ಸಂಚಾರಿಯೂ ಹೌದು. ಗ್ಲಾನಿಯಾಗಬಹುದು. ಮೂರ್ಛೆ ತಪ್ಪಬಹುದು. ಖಿನ್ನತೆಯು ಆವರಿಸಬಹುದು.

ವಿಕೃತ ವೇಷವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಮಾಡಬಹುದು. ಹರ್ಷವು ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲ. ಸ್ಮಿತ, ಹಸಿತ, ವಿಹಸಿತ, ಉಪಹಸಿತ, ಅಪಹಸಿತ, ಅತಿಹಸಿತ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಭೇದಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಾಟಕೀಯವಾದ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಗದ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ಅಕರ್ಶಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಚೂಪಾದ ಮೊನೆಯಿರುವ ಅಲಗಿರುಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ಇದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಉನ್ನತವಾದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕೀಯತೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನು ಇದನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದರ ಮೂಲಕ ಇದು ಮಹತ್ವದ್ದು. ಭಾಷೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದರೆ ಇಡೀ ನಾಟಕವು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾದ್ದು ಕೂಡಾ ಹೌದು. ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಭಾಷೆಯೂ ಹೆಚ್ಚು ತೂಕದ್ದು ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಸ್ಯದ ನುಡಿಗಳು ದುರಂತಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾರವು. ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ಇದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ.

ದುರ್ಗಂಧ, ಜಿಗುಪ್ಸೆ, ಮೂಗು ಮುಚ್ಚುವುದು, ಹೃದ್ಯವಲ್ಲದ ರೋಗಗಳು(ಕುಷ್ಟ) ದುರ್ವಾಸನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಜಿಗುಪ್ಸೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಇದರಿಂದ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ವಿರಕ್ತಿಯು ಬರಬಹುದು.

ಶೃಂಗಾರ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಗಂಡಿನ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಬಂಧದ ದ್ಯೋತಕವೂ ಹೌದು.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂಲ), ಎನ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ(ಅನು) 2000 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ., ಪ್ರಸನ್ನ 2007 ನಟನೆಯ ಪಾಠಗಳು, ಯೆರವಿನತೆಲಿಮಠ 2008 ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾದರಿಗಳು.
2. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ : ತತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ; ಡಾ.ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ;ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ; ಪು.ಸಂ 41–42.
3. ಜಿ.ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ, 2000, ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ, ಪು. 93–96.

4. ಜಿ.ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ, 2000, ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ, ಪು. 92.
5. ಕಾವ್ಯಾರ್ಥಭೂತೋ ಯೋರ್ಥ ಃ ತಸ್ಯ ಭಾವಾನಾ ವಾಚ್ಯಾತಿರೇಕೇಣ ಅನವರತಚರ್ವಣಾ – ಲೋಚನ, ಪು. 30.
6. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂ) 2000 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ.86–87, Elizabeth Frued 1987 Return of readers Reader response criticism methurn.
7. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂ) 2000 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ.91–96, ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ 1972 ಮಾತೆಲ್ಲ ಜ್ಯೋತಿ, ಆಜತು ಉ.ಓ 2007 Indian literary criticism. (Article)Indian Aesthetics
8. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3, 54.
9. ಅಭಿ.ಭಾ.ಪು. 269.
10. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ, 2000, ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ, ಪು. 83–84.
11. 1988. ಸಂ:2. ಪು.413.
12. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ, 2000, ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ, ಪುಟ. 71–72
13. 1988. ಸಂ:2. ಪು.413.
14. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಪುಟ. 82
15. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ ಪು.ತಿ., 1989, ಪು. 1.
16. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್ 1998 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ. 70, ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ 1992 ಸಾತತ್ಯ
17. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಎಂ.ಎಸ್.ನರಸಿಂಹಮೂರ್ತಿ 1985 ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ.
18. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ
19. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಪುಟ. 149
20. ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಾಸಾರ, ಪು. 60–61.
21. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಸಂ. 60, 61.
22. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ, 78, 79.
23. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಮಲ್ಲೇಪುರಂ.ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ್ 2000 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ ಪು.36, ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್ಟರು 1998 ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ ಪು.72–74. ಪ್ರಸನ್ನ 2007 ನಟನೆಯ ಪಾಠಗಳು, ಶ್ರೀರಂಗ 1983 ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಾಯ ಸಂಗ್ರಹ.
24. ಜಿ.ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ, 2000, ಪು. 82–86.

25. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ 2006 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ. 89, ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ.
26. ಜಿ.ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ, 2000, ಪು. 82–86.
27. ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತ, ಪು. 55–56..
28. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಅಭಿನವಗುಪ್ತ–ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತ–ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟ.
29. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್ 1998 ಪುಟ. 89
30. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಸುಕುಮಾರ್ ಅಟಿಕ್ಕೋಡ್ 2005 ತತ್ವಮಸಿ ಪುಟ. 184.
31. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ ಪುಟ. 58.
32. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಪುಟ. 71
33. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3, –187–188.
34. ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ., ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣ: ಪು. 441.
35. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂ) ಎನ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ(ಅನು) 2000 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ. 81.
36. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ 1998 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ. 85, ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಲೋಚನಸಾರ 1990 ಪುಟ. 26.

ಅಧ್ಯಾಯ

37

ಉಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ವಿರುದ್ಧಗಳು

ಆಗಮ ವಿರುದ್ಧ

"ರಾಗಾದಿ ದೋಷರಹಿತವಾಗಿರುವುದೂ, ಅಖಿಲ ವಸ್ತುಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನವೂ ಯೋಗಿಗುಣ: ಇದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರತಕ್ಕದ್ದೇ ಆಗಮ. ಎಂದರೆ ಯೋಗಿಗಳಿಂದ ಪ್ರೋಕ್ತವಾಗಿ ಆಚರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದೇ ಆಗಮ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು ವಚನವು ದೋಷ".

ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದ ಕಟ್ಟುಕಟ್ಟಳೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳೇ ಆಗಮ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಆಚಾರವನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸುವುದು ಆಗಮ ವಿರೋಧಿ ಎನ್ನುವುದು ದಂಡಿಯ ನಿಲುವು.

ಕಿಟ್ಟೆಲ್‌ರವರು 'ಅಧ್ಯಾರೋಪ'ಕ್ಕೂ 'ಅಧ್ಯಾಹಾರ'ಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಅಧ್ಯಾರೋಪ' ಎಂದರೆ 'attri' (ಆರೋಪಿಸುವುದು): 'ಅಧ್ಯಾಹಾರ' ಎಂದರೆ Supplying (ಭರತಿ ಮಾಡುವುದು). 'ನೇಯ' ಎಂದರೆ Logical inference (ಅನುಮಾನ)[1]

ಭಾಮಹ, ದಂಡಿ – ಇವರ ಉಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಇದರೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ, ಮಾರ್ಗಕಾರನು ಆಗಮ ಎಂದರೆ ಜೈನಾಗಮ ಎಂದೇ ಕುರಿತಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶ್ರುತಿಸ್ಸ್ಮೃತಿರಾಗಮಃ – ದಂಡಿ

"ಆಗಮೋ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಾಣಿ ಲೋಕಸೀಮಾ ಚ ತತ್ಕೃತಾ ।
ತದ್ವಿರೋಧಿ ತದಾಚಾರವ್ಯತಿಕ್ರಮಣತೋ ಯಥಾ ॥" **ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ 4 –47**

(ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದ ಕಟ್ಟುಕಟ್ಟಳೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳೇ ಆಗಮ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಆಚಾರವನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸುವುದು ಆಗಮ ವಿರೋಧಿ)[2]

ಉಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು

ವಕ್ರ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವವೆನ್ನುವುದು ಎರಡು ಉಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಕುರಿತು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಇಂತು ಕಾವ್ಯದ ಉಕ್ತಿಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು 'ಮಾರ್ಗಗಳು' ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ: ಹಾಗೂ, 'ವಕ್ರ' ಮತ್ತು 'ಸ್ವಭಾವ' ಎಂಬ ನಿಯ<ತ್ರಿಕಮಾನುಗುಣವಾಗಿ ಎರಡು ಉಕ್ತಿರೀತಿಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸತಕ್ಕ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದು 'ಸ್ವಭಾವಾಖ್ಯಾನ' ಅಥವಾ 'ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ': ಅನೇಕ ಭೇದಗಳನ್ನುಳ್ಳ 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ' ಉತ್ತರ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚುರವಾಗಿದೆ.

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ತನ್ನ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರಮಾರ್ಗ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ದಂಡಿಯ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ, ಭಾಮಹನು ಹೇಳುವ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಈ ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳ 'ಭೇದಕಗುಣ'ಗಳೆಂದು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗಕಾರನ ಸಮನ್ವಯ ದೃಷ್ಟಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಭಾಮಹನ ಪ್ರಕಾರ, "ಲೋಕೋತ್ತರವಾದ ಚಮತ್ಕಾರವು ಕಂಡುಬರುವ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮಾತ್ರ ಅಲಂಕೃತವೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ಲೋಕೋತ್ತರವಾದ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನೇ ಭಾಮಹನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ವಕ್ರೋಕ್ತಿ'ಯೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಭಾಮಹನ ಪ್ರಕಾರ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಲೋಕದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆಯೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುವುದರಿಂದ ಚಮತ್ಕಾರ ಬಂದರೆ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಯೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವರ್ಣ್ಯಮಾನ ವಿಷಯದ ಸೌಂದರ್ಯೋತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಕವಿಪ್ರತಿಭಾನಿರ್ವಾಹ್ಯದ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ, ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿಗಳೇ ಕಾರಣ. ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಭೇದವಿರುವಂತೆಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಉಕ್ತಿಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ವರ್ಣನಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಲ್ಲದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಅಲಂಕಾರಗಳ ತತ್ತ್ವವಾದ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ. 'ವಾಚಾಂ ವಕ್ರಾರ್ಥ ಶಬ್ದೋಕ್ತಿರಲಂಕಾರಾಯಕಲ್ಪತೇ'. ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಅಲಂಕಾರವಿಲ್ಲ–ಈ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯ ನಾನಾ ಬಗೆಯ ವಿಲಾಸವನ್ನು ರೂಪಕಾದಿ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಮೂಲಕ ಭಾಮಹನು. . . . ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. . . .ಅರ್ಥಪುಷ್ಟಿಯೂ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯೂ ಇಲ್ಲದ ಕಾವ್ಯ ಲಲಿತವಾಗಿಯೂ ಕೋಮಲವಾಗಿಯೂ ಇರುವ ಕಾರಣದಿಂದ ಕಿವಿಗಿಂಪಾದ ಹಾಡಿಗೆ ಸಮಾನವೇ ಹೊರತು ಕಾವ್ಯವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಅವನು ವೈದರ್ಭವೆಂಬ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಪ್ರಾಸಾದಿ ಶಬ್ದಾಡಂಬರವಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯವೆನಿಸೀತೆ ಎಂದರೆ, ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದಿಲ್ಲ. 'ನಿತಾಂತ' ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರವೆನಿಸಬಲ್ಲ ಸೌಂದರ್ಯ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಎಂದರೆ ಅರ್ಥಪುಷ್ಟಿಯಿಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಗೌಡೀಯ –ವೈದರ್ಭವೆಂಬ ಕಾವ್ಯಭೇದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಭಾಮಹನ ಪ್ರಕಾರ ಗತಾನುಗತಿಕ: ಹೆಡ್ಡರು ಮಾಡಿಕೊಂಡುದು."[3]

ಭಾಮಹನ ಈ ಮಾರ್ಗದ್ವಯ ನಿರಾಕರಣೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾಗವರ್ಮನು ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ವೈದರ್ಭ ಗೌಡ ಮಾರ್ಗವಿ
ಭೇದಂ ಬಗೆವೊಡೆ ಗತಾನುಗತಿಕಮಿದೆಂದೊ
ಲ್ದಾದರಿಪರ್ ಕೆಲಬರ್ ಸಂ
ಪಾದದೊಳೆರಡುಂ ಸಮರ್ಥಮಪ್ಪುದಜೆಂದಂ –ಕಾವ್ಯಾ., ಸೂ.125.4

ಗೂಢಚತುರ್ಥ 2–119

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಗತ ಪ್ರತ್ಯಾಗತದ ಚತುಷ್ಟಯ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಈ ರೀತಿ ಇವೆ. ಈಗ ಗೂಢಚತುರ್ಥಂಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಗೋಪಿತಕ್ರಿಯ 2–112

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಗೋಮೂತ್ರಿಕ, ಯಮಕ, ಗೋಪಿತಕ್ರಿಯ, ಅರ್ಧಭ್ರಮ, ಚಕ್ರಬಂಧ, ಮುರಜಬಂಧ.

ಗೋಮೂತ್ರಿಕ 2–112,128

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : "ಮೋಡದ ಆಗಮನದಿಂದ ಚಿತ್ತ ಚಲಿಸಿದೆ, ನವಿಲು ಣಿಯುತ್ತಿದೆ. ಮೋಡದ ಆಗಮನದಿಂದ ಚಿತ್ತ ಚಲಿಸಿದೆ, ನಲ್ಲನ ಬಗೆಗೆ ವಿಚಾರಿಸು"

ಗೌರವದೋಷ 1–129

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಗುರುದೋಷವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಶ್ಚಿಂತೆಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಕೃತಿಯಿಂದ ಪರಿಹರಿಸಬೇಕು. ಮುಂದೆ ಹೇಳುವ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಕವೀಶರು ಲಘುದೋಷವನ್ನು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ತೊಲಗಿಸಬೇಕು.

ಗ್ರಾಮ್ಯ 2–54

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಸಮ, ಮಧುರ, ನಿಬಿಡ, ಕಾಂತ, ಸುಕುಮಾರ, ಸಮಾಹಿತ ಪ್ರಸನ್ನ, ಉದಾರ, ಅಗ್ರಾಮ್ಯ, ಓಜಸ್ವಿ ಎಂಬುವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವು.

ಗ್ರಾಮ್ಯಕ್ತಿ 2–84

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಹೀಗೆ ಗ್ರಾಮ್ಯವಾಗಿರುವ ಉಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸದೆ ಅದನ್ನೇ ಶಬ್ದಾಂತರಗಳಿಂದ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕು: "ಮನ್ಮಥನು ಚಲದಿಂದ ನನ್ನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುವನು. ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಮುನಿಸೇ ಇಲ್ಲ."

ಚಕ್ರನಾಮ 2–112

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಗೋಮೂತ್ರಿಕ, ಯಮಕ, ಗೋಪಿತಪ್ರಿಯ, ಅರ್ಧಭ್ರಮ, ಚಕ್ರಬಂಧ, ಮುರಜಬಂಧ.

ಚಕ್ರಶ್ಲೋಕ 2–142
ಚ್ಯುತಯಾಥಾಸಂಖ್ಯ 129,87
ಛಂದೋಭಂಗ 1–92.94

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಗುರುಲಘುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ರಮದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಗಳಾದರೆ ಅಂತಹ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ 'ಛಂದೋಭಂಗ'ವೆಂಬ ದ್ವಿರುಕ್ತಿಯ ದೋಷ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಈ ರೀತಿ ಇರುತ್ತದೆ:

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಮೊದಲನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರ ಕಡಮೆಯಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರ ಅಧಿಕವಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಛಂದೋಭಂಗವಾಗಿದೆ. ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವನ್ನು ತಿಳಿದು ಅದನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಸರಿಮಾಡಿ ಹೇಳಿದರೆ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ.

23032–9.4

ದಕ್ಷಿಣಮಾರ್ಗ 2–53,54,62,68, 102,104

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಎಂಬುದು ದಕ್ಷಿಣಮಾರ್ಗವೆಂದು ಹೆಸರಾದ ಭೇದವಾಗಿದೆ. ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಅನೇಕ ಭೇದಗಳು ಉತ್ತರಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವಾಗಿವೆ.

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಸಮ, ಮಧುರ, ನಿಬಿಡ, ಕಾಂತ, ಸುಕುಮಾರ, ಸಮಾಹಿತ ಪ್ರಸನ್ನ, ಉದಾರ, ಅಗ್ರಾಮ್ಯ, ಓಜಸ್ವಿ ಎಂಬುವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವು.

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಇದು ದಕ್ಷಿಣಮಾರ್ಗವಿಭೇದದ ಮಧುರರಸ ಪ್ರಯೋಗ. ಇದು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಮೆಚ್ಚಿನದು. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದುದು ಉತ್ತರಮಾರ್ಗವರ್ಗದ ಮಧುರಪ್ರಯೋಗ ಮುಂದಿದೆ.

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಹೀಗೆ ಇದು ದಕ್ಷಿಣಮಾರ್ಗದ ಕಾಂತಗುಣ, ಇನ್ನು ಪಂಡಿತರು ಅತ್ಯಂತ ಅಸಂಭಾವ್ಯವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅತಿಶಯವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಉತ್ತರಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಾಂತಗುಣವನ್ನು ಮುಂದಿನ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಿಶ್ಚಯಿಸಲಿ.

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಬೇಡುವವರಿಗೆ ಬೇಡಿದ್ದನ್ನು ಕೊಡುವ ಕಲ್ಪವೃಕ್ಷವಾದ ಆ ಮಹೀಪತಿಯನ್ನು ನೋಡುವೆನು', ಹಣದ ರಾಶಿಯನ್ನು 'ಬೇಡುವೆನು' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಉತ್ತರಮಾರ್ಗದ ಸೂಚಕಗಳು, ಉದಾತ್ತವಾದ ಮತ್ತು ಒಳ್ಳೆಯ ಗುಣಗಳಿರುವವನನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ 'ನೆರೆನೋನು', ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ 'ಕೂಡಿರವೇಳ್ವೆನು' ಎಂದು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆ ಅದು ದಕ್ಷಿಣಮಾರ್ಗ.

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: "ನಂದನವನದೆಡೆಗೆ ಕಾಂತನನ್ನು ಇಂದು 'ಬರಿಸುವೆನು'; ಅವನನ್ನು ಸಮಾಧಾನದಿಂದ ಇರಿಸುವೆನು'. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಸಕಲ ಸುಖಭೋಗ ಸಾಧನಗಳಾದ ಮಂಗಳಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತರಿಸುವೆನು'; ಆ ಮನೋನಯನ ವಲ್ಲಭನಲ್ಲಿ ಒಲವಿನಿಂದ ನೆರೆವೆನು" ಎಂಬ ರೀತಿಯ ಕ್ರಿಯಾರೂಪಗಳು ದಕ್ಷಿಣ ಮಾರ್ಗದ ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿಗಳಾಗಿವೆ.

ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ 2–81,108

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಇದು ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಕವಿಮಾರ್ಗದ ಉದಾರಗುಣ, ಉತ್ತರ ಮಾರ್ಗದವರು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಶೇಷಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಹೇಮಾಂಗದ, ಲೀಲಾಂಬುಜ, ವಿಚಿತ್ರಚಿತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವರು.

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: "ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಕೋಪವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ವಿಗತರಾಗಮೋಹನನಾದವನೇ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಮುನಿನಾಥ" ಎಂಬುದು ದಕ್ಷಿಣ ಮಾರ್ಗ. "ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಮೋಹವನ್ನೂ ರಾಗವನ್ನೂ ಕೋಪವನ್ನೂ ಒಲ್ಲದವನೇ ಮುನೀಶ್ವರ" ಎಂದರೆ ಉತ್ತರಮಾರ್ಗ,

ಕಲಾ ವಿರುದ್ಧ

"ನಿರುಪಮವಾದ ಗಂಧರ್ವಗತಿ ಸ್ವರಾದಿಕ ಎಂದರೆ ಗಾಂಧರ್ವ ವಿದ್ಯೆಯೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ನೃತ್ತ ಗೀತ ಚಿತ್ರ ಶಿಲ್ಪವೇ ಮುಂತಾಗಿ ಕಲೆಗಳು ಚತುಷ್ಷಷ್ಟಿ ವಿಧಗಳು. ಇವು ಎಲ್ಲಿ ದೊರೆಕೊಳ್ಳದೋ ಅಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿರುದ್ಧ ದೋಷವು ಸಂಘಟಿಸುವುದು. ಜನರೆಲ್ಲ ಇದನ್ನು ನಿಂದಿಸುವರು."

"ಕಲಾ ಸಂಕಲನಾಪ್ರಜ್ಞಾ ಶಿಲ್ಪಾನ್ಯಸ್ಯಾಶ್ಚ ಗೋಚರಃ ।
ವಿಪರ್ಯಸ್ತಂ ತಥೈವಾಹುಸ್ತದ್ವಿರೋಧಕರಂ ಯಥಾ ॥" –ಭಾಮಹ

(ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಒಂದೆಡೆ ಕೂಡಹಾಕುವುದೇ ಕಲೆ. ಇತರರಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದು ಶಿಲ್ಪ. ಇವಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಕಲಾವಿರುದ್ಧ ದೋಷ).

"ನೃತ್ಯಗೀತ ಪ್ರಭೃತಯಃ ಕಲಾಃ ಕಾಮಾರ್ಥ ಸಂಶ್ರಯಾಃ" – ದಂಡಿ

(ಕಾಮಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವ ನೃತ್ಯಗೀತಾದಿಗಳೆ ಕಲೆಗಳು)

ಕಾಲವಿರುದ್ಧ

"ಕಾಲ ಎಂದರೆ ಹಗಲು ಇರುಳು ಮುಂತಾದ ಕಾಲ ವಿಭಾಗಗಳು, ಇದಕ್ಕೆ ಹೊಂದದಿದ್ದರೆ ಕಾಲವಿರುದ್ಧ ದೋಷಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಶೈವತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾದ ಚತುಷಷ್ಟಿಕಲಾ(ಒಂದೆರಡು ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳೊಂದಿಗೆ ಶ್ರೀ ಭಾಗವತ ಟೀಕೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಧರಸ್ವಾಮಿಯೂ ಇದನ್ನೇ ಹೇಳಿರುವನು):–

ಆ ಕಪಿಲ ಸುಗತ ಕಣಚರ
ಲೋಕಾಯತಿಕಾದಿ ಮಾರ್ಗಭೇದಂ ಸಮಯಂ
ಪ್ರಾಕಟ ಮದಂ ವಿರುದ್ಧ ವಿ
ವೇಕದಜೆ ಪೊಡೆ ಸಮಯ ವಿರುದ್ಧಂ.

(ಭಾಮಹನು "ಷಣ್ಣಾಂ ಋತೂನಾಂ ಭೇದೇನ ಕಾಲಃ ಷೋಢೇವ ಭಿದ್ಯತೇ"

ಎಂದು ಕಾಲವನ್ನು ಆರು ಋತುಗಳಾಗಿ ಆರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮಾರ್ಗಕಾರನು ದಂಡಿಯ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು('ಕಾಲೋರಾತ್ರಿಂದಿವಃ') ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ಅಹೋರಾತ್ರಾದಿಕಂ' ಎಂದಿರುವುದರಿಂದ ಪಕ್ಷ ಋತು ಮುಂತಾದ ವಿಭಾಗಗಳೂ ಸೂಚಿತವಾಗಿವೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಭಾಮಹನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಲಕ್ಷ್ಯದಂತೆ, 'ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೂತ ಮಾವಿನಮರಗಳು

ಮಳೆಯಿಂದ ತೊಯ್ದು ಗಾಳಿಯನ್ನು ಸುಗಂಧಿತವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದುವು' ಎಂದರೆ ಕಾಲವಿರೋಧಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾವು ಹೂ ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ.)

ದೇಶವಿರುದ್ಧ

'ದೇಶಂ ವರ ರಾಷ್ಟ್ರಾದಿ ನಿವೇಶಾಂತಂ' – ಇದು ಮಾರ್ಗಕಾರನ ಉಕ್ತಿ. 'ದೇಶೋದ್ರಿ ವನ ರಾಷ್ಟ್ರಾದಿಃ'– ಇದು ದಂಡಿಯ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ 'ವನರಾಷ್ಟ್ರಾದಿ' (ಕಾಡು ನಾಡು) ಎಂದು ಕ.ರಾ.ಮಾರ್ಗದ ಪಾಠವಿರಬಹುದೇ ಎಂಬ ಶಂಕೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಹೇಗಾದರೂ ಇರಲಿ. ರಾಷ್ಟ್ರ ಮೊದಲಾದ ನಿವೇಶ ಎಂದರೆ ಸ್ಥಳಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದು ದೇಶವಿರುದ್ಧ. (ಉದಾ., ಶ್ರೀಗಂಧದ ಮರಗಳು ಹಿಮಾಚಲದಲ್ಲಿಯೂ, ದೇವದಾರುಗಳು ಮಲಯಪರ್ವತದಲ್ಲಿಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿವೆ ಎಂದರೆ 'ದೇಶವಿರುದ್ಧ' ದೋಷ) (ಸ್ಥಲ ವರ್ಣನೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದಾಯಿತು. ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ Local Colour ಎಂಬುದು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿರಬೇಕು).

ದೇಶವರರಾಷ್ಟ್ರಾನಿ
ವೇಶಾಂತಂ ತದ್ವಿರುದ್ಧ ವಚನಂ ಮಿಗೆ ಸಂ
ಕ್ಲೇಶಕರಂ ಕೃತಿ ಕರ್ತೃವಿಗೆ
ಕೌಶಲಮಂ ಪಡೆಯದುಕ್ತದೇಶವಿರುದ್ಧಂ(110)

(ಪದ್ಯಗಳ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಎಂ.ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ).

ಲೋಕ ವಿರುದ್ಧ

ಲೋಕಗಳು ಮೂರು; ಊರ್ಧ್ವಲೋಕ, ಅಧೋಲೋಕ, ಮಧ್ಯಲೋಕ. ಇವು ವೈದಿಕ ಪುರಾಣೋಕ್ತಗಳಾದ ಸ್ವರ್ಗ, ಪಾತಾಳ, ಮರ್ತ್ಯಗಳಾಗಬಹುದು; ಇಲ್ಲವೆ ಜೈನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಊರ್ಧ್ವ, ಮಧ್ಯ, ಅಧೋಲೋಕಗಳಾಗಬಹುದು.

1.ಗೀತಂ 2. ವಾದ್ಯಂ 3. ನೃತ್ಯಂ 4. ನಾಟ್ಯಂ 5. ಅಲೇಖ್ಯಂ 6. ವಿಶೇಷಕಚ್ಛೇದ್ಯಂ 7.ತಂಡುಲಕುಸುಮ ಬಲಿವಿಕಾರಾಃ 8. ಪುಷ್ಪಾಸ್ತರಣಂ 9. ದಶನವಸನಾಂಗರಾಗಾಃ, 10. ಮಣಿಭೂಮಿಕಾ ಕರ್ಮ 11. ಶಯನರಚನಂ 12. ಉದಕವಾದ್ಯಂ 13. ಉದಕಘಾತಃ 14. ಚಿತ್ರಾಯೋಗಾಃ 15. ಮಾಲ್ಯಗ್ರಥನವಿಕಲ್ಪಾಃ 16. ಶೇಖರಾಪೀಡಯೋಜನಂ 17. ನೇಪಥ್ಯಯೋಗಾಃ 18. ಕರ್ಣಪತ್ರಭಂಗಾಃ 19. ಗಂಧಯುಕ್ತಿ 20. ಭೂಷಣಯೋಜನಂ 21. ಐಂದ್ರಜಾಲಂ 22. ಕಾಚುಮಾರಯೋಗಾಃ 23. ಹಸ್ತಲಾಘವಂ 24. ಚಿತ್ರಶಾಕಾಪೂಪ ಭಕ್ಷ್ಯವಿಕಾರಕ್ರಿಯಾಃ 25. ಪಾನಕರಸರಾಗಾಸವ ಯೋಜನಂ 26. ಸೂಚೀವಾಸಕರ್ಮಾಣಿ 27. ಸೂತ್ರಕ್ರೀಡಾ 28. ಪ್ರಹೇಲಿಕಾ 29. ಪ್ರತಿಮಾಲಾ 30. ದುವ್ವಚಕಯೋಗಾಃ 31. ಪುಸ್ತಕ ವಾಚನಂ 32. ನಾಟಕಾಖ್ಯಾಯಿಕಾ ದರ್ಶನಂ 33. ಕಾವ್ಯಸಮಸ್ಯಾಪೂರಣಂ 34. ಪಟ್ಟಿಕಾನೇತ್ರ ಬಾಣವಿಕಲ್ಪಾಃ 35. ತರ್ಕುಕರ್ಮಾಣಿ 36. ತಕ್ಷಣಂ 37. ವಾಸ್ತುವಿದ್ಯಾ 38. ರೂಪರತ್ನ ಪರೀಕ್ಷಾ 39.

ಧಾತುವಾದ 40. ಮಣಿರಾಗ ಜ್ಞಾನಂ 41. ಆಕಾರಜ್ಞಾನಂ 42. ವೃಕ್ಷಾಯುರ್ವೇದ ಯೋಗಾಃ 43. ಮೇಷಕುಕ್ಕಟ ಲಾವಕಯುದ್ಧವಿಧಿಃ 44. ಶುಕಶಾರಿಕಾಪ್ರಲಾಪನಂ 45. ಉತ್ಸಾದನಂ 46. ಕೇಶಮಾರ್ಜನ ಕೌಶಲಂ 47. ಅಕ್ಷರಮುಷ್ಟಿಕಾಕಥನಂ 48. ಮ್ಲೇಚ್ಛಿತಕ ವಿಕಲ್ಪಾಃ 49. ದೇಶಭಾಷಾಜ್ಞಾನಂ 50. ಪುಷ್ಪಶಕಟಿಕಾನಿಮಿತ್ತಜ್ಞಾನಂ 51. ಯಂತ್ರಮಾತೃಕಾ 52. ಧಾರಣಮಾತೃಕಾ 53. ಸಂಪಾಠ್ಯಂ 54. ಮಾನಸೀಕಾವ್ಯಕ್ರಿಯಾ 55. ಕ್ರಿಯಾವಿಕಲ್ಪಾಃ 56. ಛಲಿತಕಯೋಗಾಃ 57. ಅಭಿಧಾನ, ಕೋಶಛಂದೋಜ್ಞಾನಂ 58. ವಸ್ತ್ರಗೋಪನಾನಿ 59. ದ್ಯೂತವಿಶೇಷ 60. ಆಕರ್ಷಕ್ರೀಡಾ 61. ಬಾಲಕಕ್ರೀಡನಕಾನಿ 62. ವೈನಾಯಿಕೀನಾಂ ವಿದ್ಯಾನಾಂ ಜ್ಞಾನಂ 63. ವೈಜಯಿಕೀನಾಂ ವಿದ್ಯಾನಾಂ ಜ್ಞಾನಂ 64. ವೈತಾಲಿಕೀನಾಂ ವಿದ್ಯಾನಂ ಜ್ಞಾನಂ (ಪಾಠಾಂತರ: ವೈಯಾಪಿಕೀನಾಂ ವಿದ್ಯಾನಾಂ ಜ್ಞಾನಂ) ('ಚೌರ್ಯ' ವೂ 64 ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಮೇಲಿನ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಸೇರಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಕರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಕೆಲವು ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳುಳ್ಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಟ್ಟಿಗಳು ದೊರಕಬಹುದು.

ಲೋಕಮದೂರ್ಧ್ವಾ ಧೋಮ
ಧ್ಯಾಕಾಂಕ್ಷಿತಭೇದರೂಪದಿಂ ಮೂಱಕ್ಕುಂ
ಲೋಕವಿರುದ್ಧ ತದ್ವತಿ
ರೇರೋಕ್ತಿ ವಿವೇಕಿ ಲೋಕಗರ್ಹಿತಮಾರ್ಗಂ (ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 109)

ಭಾಮಹನ ಪ್ರಕಾರ ಲೋಕವು ಸ್ಥಾವರ, ಜಂಗಮ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆಯೆಂದಿದೆ. ದಂಡಿ, 'ಚರಾಚರಾಣಾಂ ಭೂತಾನಾಂ ಪ್ರವೃತ್ತಿರ್ಲೋಕ ಸಂಜ್ಞಿತಾ' ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಅಭಿಮತದಂತೆ, ಸ್ಥಾವರ-ಜಂಗಮ ಲೋಕದ ವ್ಯವಹಾರವೇ 'ಲೋಕ'. ಜೈನಪುರಾಣದಲ್ಲಿಯೂ ಲೋಕಗಳು ಮೂರು ಎಂದು ಉಕ್ತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಮಾರ್ಗಕಾರನು ತಾನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುವ ಇಬ್ಬರು ಅಲಂಕಾರಿಕರನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸದೆ, 'ಲೋಕ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಮತಾನುಸಾರವಾದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ

1. Gr.K.L.ಪು.412-413.
2. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಎಂ.ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ 2005 ಶ್ರೀ ವಿಜಯ ಕೃತ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ (1-104)
3. ಡಾ.ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ: ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಾಲಂಕಾರ-1961; ಪೀಠಿಕೆ, ಪು 42, 43.
4. ನೋಡಿ: ಕಾವ್ಯಾಲಂ 1-31.32,33,34,35,37; 2-84.85,86;93) (ಎಂ.ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಅವರ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು.

◆

ಅಧ್ಯಾಯ 38

ದೋಷಗಳು

ಗುಣ-ದೋಷ

ಭರತನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ದಶದೋಷಗಳ ಹಾಗು ದಶಗುಣಗಳ ನಾಮಪದದಿಂದಲೇ ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ಕಲ್ಪನೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ: ಅವನು ಹೇಳುವ ದೋಷಗಳು ಇವು: ಗೂಢಾರ್ಥ, ಅರ್ಥಾಂತರ, ಅರ್ಥಹೀನ, ಭಿನ್ನಾರ್ಥ, ಏಕಾರ್ಥ, ಅಭಿಪ್ಲುತಾರ್ಥ, ನ್ಯಾಯಾಪೇತ, ವಿಷಮ, ವಿಸಂಧಿ ಮತ್ತು ಶಬ್ದ ಹೀನ. ಭರತನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಟರ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತವಾದ ಈ ದೋಷಗಳು ಬರಲಾಗದೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ; ಅದು ಅವರ ಅಭಿನಯವಿಷಯವಾದ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಹೇಳುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಿಗೂಢತೆ, ಅಪಾರ್ಥ, ಅನ್ಯಾರ್ಥ, ಅಸಭ್ಯಾರ್ಥ, ಪುನರುಕ್ತಿ, ಕಲಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಜಟಿಲತೆ, ತರ್ಕದ ಅಶುದ್ಧಿ, ಅಸಮತೆ, ಕಿವಿಗೆ ಕರ್ಕಶತೆ, ವ್ಯಾಕರಣದ ಅಶುದ್ಧಿ-ಈ ಹತ್ತು ದೋಷಗಳು ಕವಿಯ ಮಾತಿಗೂ ಬಳಕೆಯ ಲೋಕ-ಶಾಸ್ತ್ರ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾಗಿಯೇ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತಿರುವ ದೋಷಗಳಾಗಿವೆ.[14]

ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗೆ ಪರಮ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನಿತ್ತ ಭಾಮಹನು ಹತ್ತು ಗುಣಗಳ ಬದಲು ಮಾಧುರ್ಯ, ಓಜಸ್ಸು, ಪ್ರಸಾದ ಎಂಬ ಮೂರೇ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಶಬ್ದಾರ್ಥ-ಯೋಜನೆ ಅಥವಾ ಸಮಾಸಾದಿರಚನೆಗಳ ಕೌಶಲ ಅಥವಾ ಸಂಘಟನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಬಗೆ ಹರಿದಂತಾಯಿತು. ಗುಣಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆಶ್ರಯವಲ್ಲ ; ಸಂಘಟನೆಯೇ ಆಶ್ರಯ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಉದ್ಭಟನು ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದನು. ರುಯ್ಯಕನೂ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿದನು.[15]

ವಾಮನನ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕನ್ನು ಹಿಡಿದಿದೆ ಗುಣ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ. ದಂಡಿ ಭರತರಂತೆ ಅವನ ಬಂಧಗುಣಗಳನ್ನೊಪ್ಪಿ ಅಷ್ಟರಿಂದಲೇ ತೃಪ್ತನಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ್ನೆಲ್ಲ ಶಬ್ದಗುಣಗಳೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅವೇ ಹತ್ತು ಗುಣಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯ ನಿರ್ಮಾಣಶೀಲ ಪ್ರತಿಭೆ ಅನ್ಯಚ್ಛಾಯೆಗೆ ಎಡೆಗೊಡದೆ ವಿನೂತನಾಂಶಗಳನ್ನು

ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಗುಣಕ್ಕೆ 'ಸಮಾಧಿ'ಯೆಂಬ ಸಾರ್ಥಕ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರದೀಪ್ತವಾಗಿ ಬೆಳಗು ಶೃಂಗಾರಾದಿ ರಸಗಳಿಗೂ ಅರ್ಥಗುಣವಾದ 'ಕಾಂತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ ಉಕ್ತಿಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು 'ಮಾಧುರ್ಯ'ವನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದರಂತೆ ಗ್ರಾಮ್ಯತ್ವ ದೋಷ ತಪ್ಪಿದಾಗ 'ಉದಾರತೆ'ಯನ್ನೂ ಪಾರುಷ್ಯದೋಷ ತಪ್ಪಿದಾಗ 'ಸುಕುಮಾರತೆ'ಯನ್ನೂ ವಿಷಮತೆಯಿಲ್ಲದಾಗ 'ಸಮತೆ ಯನ್ನೂ ಗುಣವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಋಜುಕ್ರಮ– ಕೌಟಿಲ್ಯಗಳ ಸಮತೂಕದ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನೇ 'ಶ್ಲೇಷ'ವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ವಾಮನನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಗುಣಗಳಿಗೆ ದ್ವಿಮುಖ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿದೆ. ಒಂದು ಶಬ್ದರಚನೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥನಾವೀನ್ಯ ಸಂಪಾದನೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದ ನಾನಾಪರಿಗಳಿಂದ ಶಬ್ದ ಹಾಗು ಅರ್ಥಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಕವಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗುಣಲೋಲನಾಗಿರುವನೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಸ್ಫುರಿಸುವ ಮೊದಲ ಬಾಗಿಲೇ 'ಗುಣ'ವೆಂದರೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಲೌಕಿಕ ಶಬ್ದಾರ್ಥ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣದ, ಕಾವ್ಯ ಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪದೆ ಕಾಣುವ ಸೌಂದರ್ಯಧರ್ಮಗಳೇ ಗುಣಗಳು.[16]

'ಗುಣಗಳು ಬಿಡಿಸಲಾರದಂತೆ ಮನೆಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ; ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಲಾಗದಂತೆ 'ಲಕ್ಷಣ'ಗಳು ಕೂಡಿರುವಂತೆಯೇ ಅಲಂಕಾರ 'ಗಳು ಹಾಗಲ್ಲ; ಇಚ್ಛೆ ಬಂದಾಗ ಇವನ್ನು ಧರಿಸಬಹುದು; ಬಿಡಬಹುದು. ಆಭರಣಗಳು ಶರೀರದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಇರಬಲ್ಲವು.

"ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಶಬ್ದಾರ್ಥ–ಶರೀರದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚಿಸ ಬಲ್ಲವು. 'ಗುಣ'ಗಳಿಗೆ ಇವು ಸೋಲುವುದೇ. ಏಕೆಂದರೆ ಗುಣಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಾಳವಾದ ರಸದ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುವುವು."[18]

–ಶ್ರೀಧರನ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶವಿವೇಕ'ದಲ್ಲಿ ಉದಾಹೃತ (ಕಲ್ಕತ್ತಾ, Vol. II, pp. 2712)

ಅರ್ಥದುಷ್ಟ 1–62

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಕೃತಕೃತ್ಯಮಲ್ಲವಲ್ಲಭನೆಂದು ಹೆಸರಾದ ನೃಪತುಂಗನ ಮತದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿದುಷ್ಟ, ಅರ್ಥದುಷ್ಟ, ಶ್ರುತಿಕಷ್ಟ, ಕಲ್ಪನೋಕ್ತಿಕಷ್ಟ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಕೃತಿದೋಷಗಳು.

ಅರ್ಥಶೂನ್ಯ 1–69,78,80

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : 'ಯತಿಭಂಗ', 'ಅರ್ಥಶೂನ್ಯ', 'ವಿರುದ್ಧಾರ್ಥ', 'ಉಕ್ತಮನರು ಕಾರ್ಥ', 'ಚ್ಯುತಯಾಥಾಸಂಖ್ಯ', 'ವ್ಯವಹಿತ', 'ಅಚ್ಛಂದ', 'ವಿಸಂಧಿ', 'ನೇಯಾರ್ಥ', 'ಆಗಮವಿರುದ್ಧ', 'ಸಮಯವಿರುದ್ಧ', 'ನ್ಯಾಯವಿರುದ್ಧ', 'ಕಲಾವಿರುದ್ಧ', 'ಕಾಲವಿರುದ್ದ, 'ಲೋಕವಿರುದ್ಧ', 'ದೇಶವಿರುದ್ಧ' ಎಂಬ ದೋಷಗಳು ಒಂದಿಷ್ಟು ಸೇರಿದರೂ ಹಾವಿನ ವಿಷದಂತೆ ಕಾವ್ಯವಧುವಿನ ಪ್ರಾಣವನ್ನು ತೆಗೆಯುತ್ತವೆ.

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಒಟ್ಟು ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಚಾರಿಸಿದಾಗ, ಉಂಟಾಗುವ ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿ ತೋರಿಬಂದಾಗ ಎಲ್ಲವೂ ಸರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. (ಹಾಗಿಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಅದು) ಅರ್ಥಶೂನ್ಯ ಇದನ್ನು ಸಮಸ್ತ ಕವಿಶ್ರೇಷ್ಠರೂ ದೂರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಮೇಲಿನದು ಅರ್ಥಶೂನ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ದ್ವಿರುಕ್ತ. ಇಂಥದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ, ಹುಚ್ಚನು ಅಥವಾ ಮದಿರಾಪರವಶನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು ತಿಳಿದವನು ಯಾವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ?

ದೋಷ 1–4647,62

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ದೇಸಿ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾ ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ದೋಷ ಈ ರೀತಿಯದೆಂದು ಯೋಚಿಸಿ, ತಿಳಿಯಪಡಿಸಿ, ನಿಶ್ಚಯಿಸಿ ವಾಸುಕಿ ಕೂಡ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರಿಯಲಾಗದೆ ಬೇಸರಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಆದರೂ ಪೂರ್ವಕವಿಗಳ ಪರಂಪರಾಗತ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿರುವ ದೋಷಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸಿ, ನನಗೆ ತಿಳಿದಿರುವುದನ್ನು ಖಚಿತಪಡಿಸಲು ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗಾಗಿ ಕೆಲವನ್ನು ಈಗ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ.

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಕೃತಕೃತ್ಯಮಲ್ಲವಲ್ಲಭನೆಂದು ಹೆಸರಾದ ನೃಪತುಂಗನ ಮತದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿದುಷ್ಟ, ಅರ್ಥದುಷ್ಟ, ಶ್ರುತಿಕಷ್ಟ, ಕಲ್ಪನೋಕ್ತಿಕಷ್ಟ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಕೃತಿದೋಷಗಳು.

ಶ್ರುತಿಕಷ್ಟ

ರೇಫಯುಕ್ತವಾದ ಪದಗಳು. ಇತರ ಬಗೆಯ ಪುರುಷ ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಂಯುಕ್ತಾಕ್ಷರಗಳೇ ಶ್ರುತಿಗೆ ಕಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. (ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 65) ಉದಾ: ಆಗಳ್, ಪರದರ್ಗೆ (ವರ್ತಕರಿಗೆ) ಆ ಪಾರ್ವರ್ಗೆ, ಅರಸರರ್ಗೆ ಕುಡಿಯರಪ್ಪ (ಕಡೆಯ ವರ್ಣದವರಾದ ಒಕ್ಕಲಿಗರಿಗೆ)

ಪದ್ಯ

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಹೇಳಿಕೆಯಿದು: ಪದ್ಯಂ ಸಮಸ್ತ ಜನತಾಹೃದ್ಯಂ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ನಿಯಮಗಳಿವೆ. ಪದವಿದಿತ ಪಾದ ನಿಯಮಂ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಪದ್ಯ ಕವಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅವನು ವಿದ್ಯಾಪಾರಂಗತನಾಗಬೇಕು. ವಿದ್ಯಾಪಾರಂಗತನಾದವನು ಮಾತ್ರ ಕವಿಯಾಗ ಬಲ್ಲ. (ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ 1–30)

ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಗದ್ಯದ ಕುರಿತ ಮುದ್ದಣನ ನಿಲುವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು.1

"ಪದಪಾದನಿಯತ ನಿಯಮಾ
ಸ್ಪದಮಲ್ಲದಳಂಕೃತಂ ಕ್ರಿಯಾಕಾರಕದೊಳ್
ಪುದಿದರ್ಥವ್ಯಕ್ತಿಯನೀ
ವುದು ಗದ್ಯಮನೇಕರೂಪಭೇದವಿವಿಕ್ತಂ"

(ಡಾ.ಆರ್ವಿಯಸ್ ಸುಂದರಂ., ಶ್ರೀವಿಜಯನ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ, 2017, ಪುಟ. 14.)

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಪದ-ಪಾದಗಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗದಿದ್ದರೂ ಅಲಂಕೃತವಾಗಿ, ಕ್ರಿಯಾಕಾರಕಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದು ಅರ್ಥವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಮಾಡುವುದು ಗದ್ಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಭೇದಗಳಿರುತ್ತವೆ.

"ಮಿಗೆ ಕನ್ನಡಗಬ್ಬಂಗಳೊ
ಳಗಣಿತಗುಣಗದ್ಯಪದ್ಯಸಮ್ಮಿಶ್ರಿತಮಂ
ನಿಗದಿಸುವರ್ ಗದ್ಯಕಥಾ
ಪ್ರಗೀತಿಯಿಂ ತಚ್ಚಿರಂತನಾಚಾರ್ಯರ್ಕಳ್"

(ಡಾ.ಆರ್ವಿಯಸ್ ಸುಂದರಂ., ಶ್ರೀವಿಜಯನ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಂ, 2017, ಪುಟ. 16.)

ಗದ್ಯಾನುವಾದ: ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ರೀತಿಯ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಗದ್ಯಕಥೆ ಎಂಬ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಗುರು 1–92,126,127

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಗುರುಲಘುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ರಮದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆಗಳಾದರೆ ಅಂತಹ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ 'ಛಂದೋಭಂಗ'ವೆಂಬ ದ್ವಿರುಕ್ತಿಯ ದೋಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಈ ರೀತಿ ಇರುತ್ತದೆ:

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಧೀರಸರಾದ ಯಾರಾದರೂ ಈ ಗುರುಲಘು ದೋಷಗಳನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಪಡಿಸಿ ವಿಭಾಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರಣಾಂತರಗಳನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿ ಒಂದು ನಿರ್ಧಾರಿತ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ.

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಯಾವಾಗಲೂ ಗುರುವಲ್ಲದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಗುರುವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು ಗುರುದೋಷ, ಅದೇ ರೀತಿ ಲಘುವಿಲ್ಲದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಲಘುವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು ಲಘುದೋಷ.

ಗುರುದೋಷ 1–113

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಕಾರಕದೋಷ, ವಚನದೋಷ, ಗುರುದೋಷ, ಲಘುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ದೋಷ, ಸಮುಚ್ಚಯ ದೋಷ, ವಿಕಲ್ಪದೋಷ, ಅವಧಾರಣದೋಷ, ಸಂಶಯದ ದೋಷ ಎಂಬುವನ್ನು ಪಂಡಿತರು ದೋಷಗಳೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಬೇಕು.

ಗುರುಲಘುಭೇದ 2–15

ಗದ್ಯಾನುವಾದ : ಎರಡನೆಯ ಮತ್ತು ಆರನೆಯ ವಿಭಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಕ್ತಿ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ದೀರ್ಘವಾಗಿಯೂ ಇರಬಹುದು, ಪ್ರಸ್ವವಾಗಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಇವೆರಡೂ ಅನಿಯತವಾಗಿದ್ದರೂ ಇದನ್ನು 'ಮಾರ್ಗ' ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಿರ್ಮಾಣನಾದವನು ಸರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಲಿ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ಕ.ರಾ.ವಿವೇಕ – 1 ಪು. 119 123 ನೋಡಿ.
2. ತೀ.ನಂಶ್ರೀ. : ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ. , ಪ್ರಮು., ಪು. 49.
3. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ. 2006 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಪುಟ. 439, ಎಂ.ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಅವರ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು, ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ 1988 ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ಸಂಪುಟ. 2 ಪುಟ. 420
4. ನೋಡಿ: ಕ.ರಾ.ವಿವೇಕ–1 ಪು.119–123.
5. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಡಾ. ಎಂ ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ 2008 ಕನ್ನಡ ಶಾಸನಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಪುಟ. 518, ಡಾ. ವಿ. ಎಲ್. ಪಾಟೀಲ 2009 ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ ಜಾನಪದೀಯ ಅಧ್ಯಯನ ಪುಟ. 192–193, ಶೇಷ ನವರತ್ನ 2008 ಯಜುರ್ವೇದ ಪುಟ. 40–42, ಡಾ॥ ಟಿ.ವಿ.ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರಿ 1999 ಶ್ರೀ ವತ್ಸ ನಿಘಂಟು ಪುಟ. 325, ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ 1971 ಸಂಪುಟ. 2 ಪುಟ. 326, ಭರ್ತೃಹರಿಯ ನೀತಿಶತಕ 1974–ಶ್ಲೋಕ38, ಎಂ. ವಿ. ಕೃಷ್ಣರಾವ್ 1953 ಕೌಟಿಲ್ಯ ಪುಟ. 10.
6. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ.: ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ., ಪ್ರಮು., ಪು.439, ಎಂ.ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಅವರ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು.

ಅಧ್ಯಾಯ 39

ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಪದ್ಯ

ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ

"ಪದಪಾದ ವಿಯುತ ನಿಯಮಾಸ್ವರ ಮಲದಳಲಂಕೃತಂ ಕ್ರಿಯಾ ಕಾರಕದೊಳ್ ಪುದಿದರ್ಥ ವ್ಯಕ್ತಿಯನೀವುದು ಗದ್ಯಮನೇಕ ರೂಪ ಭೇದ ವಿವಿಕ್ತಂ (ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ 1–25)

ಇದರ ಕುರಿತ ವಿವರಣೆಯು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತಿದೆ : ಪದ್ಯ 25: ಕಾವ್ಯಪುರುಷನ ಶರೀರವು ಗದ್ಯಪದ್ಯ ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧ.(ಪ.24) ಪದಪಾದ ನಿಯಮವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅದು 'ಅಲಂಕೃತಂ'. (ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದಂತೆಯೆ ಗದ್ಯಕಾವ್ಯವೂ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು). 'ಕ್ರಿಯಾಕಾರಕದೊಳ್' ಪುದಿದು ಅರ್ಥವ್ಯಕ್ತಿಯನೀವುದು ಗದ್ಯಂ' ಎಂಬ ಈ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಣೆ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಎಡೆಗೊಡುವಂಥದು. ಮುಂದೆ ಕಾರಕ ದೋಷಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ 'ಮಾರ್ಗಕಾರನು' ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣ ಸಮನ್ವಯಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ, ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಅವನ ಆಶಯವಲ್ಲ.

'ಪುದಿದು' (ಸರಿಯಾಗಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿ) ಎಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ, ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಕಾರಕ ಸಂಬಂಧವು ನೇರವಾಗಿ ಅನ್ವಯವಾಗಿ ಅರ್ಥವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುವಂತೆ ಇರಬೇಕೆಂಬುದೇ ಆತನ ಆಶಯ." (ಎಂ.ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ)

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರ ವಿವರಿಸುವಂತೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತವಾದ ಗದ್ಯಕಥೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಗಬ್ಬವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಅವನು ಚಂಪೂಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಗದ್ಯಕಥೆಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿರಬಹುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಚಂಪೂಕಾವ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯು ಕನ್ನಡ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ದಂಡಿಯ ಗದ್ಯ; ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರವಾದ ರೂಪವೆಂದು ಮೂರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಗದ್ಯ

ಗದ್ಯವು ಪದ್ಯದ ರೀತಿಯ ಲಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಗದ್ಯವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ Prose ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನೇರ, ಸ್ಪಷ್ಟ ಎಂಬುದು ಇದರ ಅರ್ಥವಾಗಿದೆ. ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಮಾತುಕತೆಗೂ ಗದ್ಯಕ್ಕೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಗದ್ಯವು ನಿಖರವಾದ ವಿವರವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯವು ವಿಶೇಷಣವಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದಿದೆ. ಗದ್ಯ ನಾಟಕ, ಗದ್ಯ ರೂಪಕ, ಗದ್ಯ ನಿರೂಪಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಗದ್ಯ ನಿರೂಪಣೆಯು ನೇರವಾಗಿರುತ್ತದೆಯಲ್ಲದೆ, ಅದು ಅಲಂಕಾರ, ಛಂದೋಬದ್ಧ ರೂಪಗಳ ರಾಹಿತ್ಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ನಿರೂಪಣೆಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿಯಮವೆನ್ನುವುದಿಲ್ಲ. ಗದ್ಯವು ಭಾವನೆಗಳ ನೇರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಗದ್ಯ ಮುದ್ರಣ ರೂಪಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಗದ್ಯವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಒಳಗಡೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆ ಇದೆ. ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ರೀತಿಯ ವ್ಯಾಕರಣವು ಮುರಿದು ಕಟ್ಟುವ ವಿಧಾನವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪದ್ಯದ ನಡುವೆ ಇರುವ ಮೌನವು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಗದ್ಯವು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಜ್ಞಾನದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಗದ್ಯ ಭಾಷೆಯು ಕೇವಲ ಸಂವಾದಿಯಾದುದಲ್ಲ. ಮುದ್ರಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬಂದ ಮೇಲಂತು ಗದ್ಯದ ಭಾಷೆಯು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಫುಕೋ ಈ ಕುರಿತು ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

1. 16ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಸೂಚನೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.
2. ಯಾವಾಗ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬಂತೋ ಆಗ ಭಾಷೆಯ ಧ್ವನಿ ರೂಪಗಳು ಮುದ್ರಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು.
3. ಮುದ್ರಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಗದ್ಯವನ್ನು ಜ್ಞಾನದ ಒಂದು ರೂಪವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತೇವೆ.
4. 17 ಮತ್ತು 18ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಗೆ ಅರ್ಥಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ ಎಂಬ ವಾದವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಲಾಯಿತು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಷೆಗೂ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ವಸ್ತು ಎಂಬುದು (ವಿಷಯ, ಮಾಧ್ಯಮ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು)ಚರ್ಚಿಸಲಾಯಿತು. ಮುದ್ರಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಗದ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನುಭವ ಅನ್ನುವುದು ಕೂಡ ಪ್ರಮುಖವೆಂದು ಅದು ಬರೆದ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಜರಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಾದಿಸಲಾಯಿತು.

1. ಭಾಷೆಯ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಆದರೆ ಗದ್ಯದ ಮುದ್ರಣ ರೂಪವು ಜ್ಞಾನ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿತು. ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಗದ್ಯ, ಮಾತು ಮತ್ತು ಗದ್ಯ, ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಮುದ್ರಣ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ

ಇರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡಿದ್ದೆಲ್ಲವೂ ಸತ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಒಂದು ಮಾತ್ರ ನಿಜ. ಗದ್ಯಕ್ಕೂ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ

2. ಈ ಕುರಿತಂತೆ ಡೆರಿಡಾ ಮತ್ತು ಬಾರ್ತ್ಸ್ ಇಬ್ಬರೂ ಚರ್ಚಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Patricia Waugh 1998 Modern literary theory A Reader
Michel Foucault 1966 The order of things
Michel Payne 1996 Dictionary of cultural and literary theory
Derrida- Spectre, sign and ley in the discourse of science
Ronald Barthes to rige : An intransitive verb P.76

◆

ಅಧ್ಯಾಯ 40

ಧ್ವನಿ

ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮಿೂಮಾಂಸೆಯ ಅನೇಕ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥದ ಬಗೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಶರೀರಸೌಂದರ್ಯದಂತೆ ಆತ್ಮಸೌಂದರ್ಯವೂ ಪ್ರತೀಯಮಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆಂಬುದೇ ಧ್ವನಿಸಿದ್ಧಾಂತ.[1]

ರಸವನ್ನೇ ವಾಮನನು ಅರ್ಥಗುಣವೆಂದರೆ, ಆನಂದವರ್ಧನನು ಧ್ವನಿಯೆಂದನು. ಹೀಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ರಸವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಾದಿಗಳಿಗಿಂತ ರೀತಿ-ಗುಣವಾದಿಗಳು ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನಿಟ್ಟಂತೆ ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ರಸ-ಧ್ವನಿವಾದಿಗಳು ಇಟ್ಟರೆನ್ನಬಹುದು. ಗುಣ ಕೃತವಾದ ರೀತಿಯನ್ನೇ ವಾಮನನು ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವನ್ನು ವಾಗ ಆ ಗುಣಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ರಸವೂ ಸೇರಿದ್ದುದು ಸ್ಪಷ್ಟ, ಆ ರಸವನ್ನು ಹೊರಗೆ ತೆಗೆದಾಗ ಮಿಕ್ಕ ಗುಣಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅದಕ್ಕೆ ಧರ್ಮಗಳಾದವು. ರಸ ಪರಮಪ್ರಧಾನವಾದ 'ಧ್ವನಿ'ಯಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ತಾಗಿ ಅಲಂಕಾರ, ಶಬ್ದಾರ್ಥ-ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಗುಣ, ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಂಗ್ಯವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರಸ ಎಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮ, ಸೂಕ್ಷ್ಮೇತರ, ಸೂಕ್ಷ್ಮತಮ ವಿವೇಚನೆ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹಿರಿಮೆಗೆ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ. ಈ ಮೂರಕ್ಕೂ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಭಾಮಹ, ವಾಮನ, ಆನಂದವರ್ಧನರೇ ಜನಕರು.

ವರ್ಣನೆಗೆ 'ಕವಿಪ್ರೌಢೋಕ್ತಿ' ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾದರೆ, 'ಕವಿನಿಬದ್ಧ ಪ್ರೌಢಕ್ತಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಕಾರ, ಕವಿಯ ಚಿತ್ರವೃತ್ತಿ ಮೊದಲನೆಯದರ ವಿಷಯ ; ಕಲ್ಪಿತ ಪಾತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರವೃತ್ತಿ ಎರಡನೆಯದರ ವಿಷಯ. ಈ ವಿಭಾಗ ಕೂಡ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆನ್ನಬಹುದು.[2]

ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಥಮೋದ್ಯೋತದಲ್ಲಿ ಸಂಕರಾಲಂಕಾರದ ಬಗೆಗೆ ಉದ್ಭಟನು ಮಂಡಿಸಿದ ನಾಲ್ಕೂ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಬಂದಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಧ್ವನಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತೂ ಹೆಚ್ಚಿನದೆಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತಿಸಲಾಗಿದೆ.

(1) ಅಂಗಾಂಗಿಭಾವ–ಸಂಕರ ಅಥವಾ ಅನುಗ್ರಾಹ್ಯ–ಅನುಗ್ರಾಹಕಭಾವ–ಸಂಕರ

(2) ಸಂದೇಹ–ಸಂಕರ

(3) ಏಕವಾಚಕಾನುಪ್ರವೇಶ–ಸಂಕರ

(4) ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರ–ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರ–ಸಂಕರ ಅಥವಾ ಸಮಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಸಂಕರ

ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಖಚಿತವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದೊಂದು ಅಲಂಕಾರವೂ ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕಿಂತ ಯಾವ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವೆಂಬುದನ್ನೇ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ; ಒಂದೊಂದು ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕವಿಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಒಂದು ವಾಕ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಅಲಂಕಾರವಿರುವುದಿಲ್ಲ; ನಾಲ್ಕಾರು ಅಲಂಕಾರಗಳ ಛಾಯೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಮ್ಮಿಶ್ರವಾಗಿ ಹೊಸದೊಂದು ಕಾಂತಿ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.[3]

"ಎಲ್ಲಿ 'ಅರ್ಥ'ವಾಗಲಿ ಅಥವಾ 'ಶಬ್ದ'ವಾಗಲಿ, (ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ) ತನ್ನನ್ನು ಅಥವಾ ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಪ್ರಧಾನವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುವೋ–ಆ ಕಾವ್ಯ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಪಂಡಿತರು 'ಧ್ವನಿ'ಯೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ."

ಎಲ್ಲಿ 'ಅರ್ಥ' ಎಂದರೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವಾಚ್ಯವೂ 'ಶಬ್ದ' ಎಂದರೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವಾಚಕವೂ ಆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುವುವೋ ಆ ಕಾವ್ಯವಿಶೇಷವೇ ಧ್ವನಿಯೆಂದರ್ಥ. ಇದರಿಂದ ವಾಚ್ಯಾಂಶದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾದ 'ಉಪಮಾ'ದಿಗಳಿಗೂ, ವಾಚಕಾಂಶದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾದ 'ಅನು ಪ್ರಾಸಾದಿಗಳಿಗೂ, 'ಧ್ವನಿ'ಗೂ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವಿಷಯಭೇದವಿದೆಯೆಂದು ತೋರಿಸಿದಂತಾಯಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೇವಲ ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ.[4]

ಶಬ್ದಾರ್ಥ ಸಂಬಂಧವು ನೈಸರ್ಗಿಕ ಅಥವಾ ನಿತ್ಯವೆನ್ನುವವನು ಪೌರುಷೇಯ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಸತ್ಯತೆ ಬರುವುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಬೇಕಾದರೆ, ವಾಚಕತ್ವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಔಪಾಧಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳಲೇಬೇಕು. ಅದು ವ್ಯಂಜಕತ್ವವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯೇ ವ್ಯಂಜಕತ್ವ, ಪೌರುಷೇಯವಾದ ವಾಕ್ಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪುರುಷನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತವೆ. ಆ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ವ್ಯಂಗ್ಯವೇ ಹೊರತು ವಾಚ್ಯವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೂ ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ವಾಚ್ಯವಾಚಕಸಂಬಂಧವು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ವಕ್ತಾರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಿಸುವ ವ್ಯಂಜಕತ್ವವು ಎಲ್ಲ ಲೌಕಿಕ ವಾಕ್ಯಗಳಿಗೂ ಒಂದೇ ಒಂದೇ ಸಮ ಎನ್ನಲು ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ವ್ಯಂಜಕತ್ವಕ್ಕೂ ವಾಚಕತ್ವಕ್ಕೂ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇಲ್ಲ, ಅಷ್ಟೆ. ಅಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ವಾಚ್ಯವೂ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಬಿಟ್ಟಿರಲಾರದಂತಹ ಸಮವಾಯ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವೆಂಬ ವಿವಕ್ಷೆಯಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ರೀತಿ ಎಲ್ಲಿ ವಿವಕ್ಷಿತವಾಗಿರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯವಿರುವುದೋ ಅಂತಹ ವ್ಯಂಜಕತ್ವವು ಮಾತ್ರ 'ಧ್ವನಿ'ಯೆಂಬ

ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಡಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಾಶಿಸುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವಿಶೇಷವೆಂಬ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ವಿವಕ್ಷಿತವೆನಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅದೊಂದನ್ನೇ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೆರಡೂ ಹೊರಟಿರಬೇಕು. ಇಷ್ಟಾದರೂ, ನಾವು 'ಧ್ವನಿ'ಯೆಂದು ಹೇಳುವ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಈ ರೀತಿಯ ವ್ಯಂಜಕತ್ವವೊಂದೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾರಣವಾಗಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ 'ಧ್ವನಿ'ಯ ಕ್ಷೇತ್ರವು ಅಪರಿಮಿತವಾದುದು; ಈ ವ್ಯಂಜಕತ್ವವು ಪರಿಮಿತವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ ಅದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ರೂಪವಾಗಿರಲಿ, ಅಭಿಪ್ರಾಯ ರೂಪವಲ್ಲದೆ ಇರಲಿ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮೂರು ಬಗೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಅದೇ 'ಧ್ವನಿ'ಯೆಂಬ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಆಧಾರ. ಇಂತಹ ವಿಶಿಷ್ಟವ್ಯಂಜಕತ್ವವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಧ್ವನಿಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅತಿವ್ಯಾಪ್ತಿ ದೋಷಗಳು ಬರಲಾರವು. ಆದುದರಿಂದ ಮೀಮಾಂಸಕರ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಜಕತ್ವವೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ಶಬ್ದ ವ್ಯಾಪಾರವು ಬಾಧಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಧಕವೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಈ 'ಧ್ವನಿ'ಯೆಂಬ ನಮ್ಮ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ನಿತ್ಯವೂ ನಿರ್ವಿಕಲ್ಪವೂ ಆದ ಶಬ್ದ ಬ್ರಹ್ಮವಾದವನ್ನು ಹೇಳುವ ವಿದ್ವಾಂಸರ (=ವೈಯಾಕರಣರ) ಮತವೇ ಆಧಾರವಾಗಿರುವ ಕಾರಣ, ಅವರೊಡನೆ ಇದು ವಿರುದ್ಧವೆ, ಅವಿರುದ್ಧವೆ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆಯೇಕೆ?

ಹಾಗೆಯೇ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಕೃತ್ರಿಮವೆನ್ನುವ ತಾರ್ಕಿಕರಿಗೂ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳಿಗಿರುವ ವ್ಯಂಜಕತ್ವವು ಅನುಭವಸಿದ್ಧವೇ ಆದುದರಿಂದ ಅವರ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೂ ಇದಕ್ಕೂ ವಿರೋಧವೇ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರನ್ನು ಖಂಡಿಸಬೇಕಾದ ಪ್ರಮೇಯವೂ ಇಲ್ಲ.

ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಎರಡು ವಿಷಯಗಳಿವೆ: ಒಂದು 'ಅನುಮೇಯ', ಎರಡನೆಯದು 'ಪ್ರತಿಪಾದ್ಯ'. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಕ್ಷೆಯ ರೂಪವಾಗಿರುವುದೇ 'ಅನುಮೇಯ'. ವಿವಕ್ಷೆಯು ಕೂಡ ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ: (1) ಶಬ್ದದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಿಸುವ ಇಚ್ಛೆ, ಮತ್ತು (2) ಶಬ್ದದಿಂದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಿಸುವ ಇಚ್ಛೆ, ಎಂಬುದಾಗಿ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಮನುಷ್ಯರ ಶಬ್ದವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಜಕವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರಾಣಿಮಾತ್ರವೆಂಬ ಜ್ಞಾನವಷ್ಟೇ ಅದರಿಂದಾಗುವ ಫಲ. ಆದರೆ ಎರಡನೆಯದು (ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸದೆ)ಶಬ್ದವಿಶೇಷಗಳ ಅರ್ಥಜ್ಞಾನದವರೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಿಂದ ವ್ಯವಹಿತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಶಬ್ದಜನ್ಯವಾದ ಅರ್ಥಮಯ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಜಕ. ಹೀಗೆ ಈ ಎರಡೂ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ 'ಅನುಮೇಯ'ವೆನಿಸುವ ವಿಷಯ. 'ಪ್ರತಿಪಾದ್ಯ'ವಾದರೋ ಹೇಳುವವನ ಅರ್ಥಪ್ರತಿಪಾದನೇಚ್ಛೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯವಾದ ಅರ್ಥ; (ಶಬ್ದವಲ್ಲ).

ಆ ಅರ್ಥವೂ ಎರಡು ವಿಧ: (1) 'ವಾಚ್ಯ' ಮತ್ತು (2) 'ವ್ಯಂಗ್ಯ'. ಹೇಳುವವನು. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ನೇರವಾದ ಪದಗಳಿಂದಲೇ ಹೇಳಲು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತಾನೆ.5

ಭಾವಸಂವಾದ; ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನ; ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುವುದು ನಾವು ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಯವೂ ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ಆಗುವ ಅದರ ಪ್ರತೀಯಮಾನಾರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ. ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಇದು ಎಂಬುದು ಕುವೆಂಪು ನಿಲುವು.

ವ್ಯಂಗ್ಯತ್ವವಿದ್ದರೂ ಸಹ ಅಲಂಕಾರಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವೆನಿಸುವೆಡೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೆ (='ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯ'ವೇ).

ಯಾವ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಅವು ವಾಚ್ಯವೆನಿಸಿದಾಗ (ಕಾವ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ) ಸುಂದರವಾದ ಶರೀರಾಂಶತ್ವವು ಕೂಡ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಲ್ಲವೋ, ಅವೇ ಅಲಂಕಾರಗಳೇ ಧ್ವನಿಯ ಅಂಗಗಳಾದಾಗ ನೂತನವಾದ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯಾತಿಶಯವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತವೆ.

ಧ್ವನಿಗೆ ಅಂಗತ್ವವು ಎರಡು ವಿಧಗಳಿಂದಾಗಬಹುದು:–

(1) ವ್ಯಂಜಕತ್ವದಿಂದ ಇಲ್ಲವೆ

(2) ವ್ಯಂಗ್ಯತ್ವದಿಂದ.

ಅದು ಇಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ 'ವ್ಯಂಗ್ಯತ್ವದಿಂದ' ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯತ್ವ ವಿರುವುದರ ಜತೆಗೆ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಾಧ್ಯಾನ್ಯವಿವಕ್ಷೆಯೂ ಇರುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಅವು ಅಂತರ್ಗತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವು ಗುಣೀಭೂತವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೇರುವುವೆಂದು.6

ಧ್ವನಿ ಎನ್ನುವುದು ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಮಾತು, ಸ್ವರ, ಇವುಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವನ ಧ್ವನಿಯು ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ "ಧ್ವನಿ ಎತ್ತಿ ಹಾಡೇನ" ಎಂದರೆ ಏರು ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಾವ್ಯಮಿೂಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಧ್ವನಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ಮೂಲ ಪ್ರವರ್ತಕನಾದ ಆನಂದವರ್ಧನನು ಧ್ವನಿಯೂ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕುವೆಂಪು ಇದನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ಪಂಡಿತರು.... ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ" ಎಂದು 114ನೇ ಕಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ 'ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮೊದಲು ಕೊಟ್ಟು ಹೆಸರೇ ಇದು (=ಧ್ವನಿ), ಹೇಗೋ ಬಂದುದಲ್ಲ ಎಂಬಂಶವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಬರತಕ್ಕವರೆಂದರೆ ವೈಯಾಕರಣರೇ; ಏಕೆಂದರೆ ಸಕಲ ವಿದ್ಯೆಗಳಿಗೂ ವ್ಯಾಕರಣವೇ ಮೂಲವಾದುದು. ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳಬರುವ ವರ್ಣಗಳನ್ನು (115)ಅವರು ಧ್ವನಿಯೆಂದು ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅವರ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅನುಯಾಯಿಗಳಾದ ಮಿಕ್ಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ತತ್ವಜ್ಞರು– ವ್ಯಂಜಕತ್ವವು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಮಾನವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ–ವಾಚ್ಯ–ವಾಚಕಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯವಿದ್ದು ಕಾವ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರಿಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗುವ ಶಬ್ದಾತ್ಮವನ್ನು ಕೂಡ ಧ್ವನಿಯೆಂದು ಹೇಳಿರುವರು. ಹಾಗೆಯೇ ಮುಂದೆ ಇನ್ನೂ ಹೇಳಲಿರುವ ಧ್ವನಿಯ ಎಲ್ಲ ಭೇದ–ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿದರೆ, ಅದರ ವಿಷಯ–ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಎಷ್ಟು ವಿಶಾಲವಾದುದೆಂಬುದೂ, ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ಕೆಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಅಲಂಕಾರ–ವಿಶೇಷಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಯಾವ ಬಗೆಯಿಂದಲೂ ಸಮಾನವಲ್ಲವೆಂಬುದೂ, ಮನದಟ್ಟಾಗುವುದು. ಆದುದರಿಂದ 'ಧ್ವನಿ'ಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಗ್ನವಾದ ಮನಸ್ಸುಳ್ಳವರು ಅದರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಡಗರವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಯುಕ್ತವೇ ಆಗಿದೆ.

ಅರ್ಥಾಂತರವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವ ಅರ್ಥವು ಕೂಡ ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿದೆ: 'ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಿದ್ಧವಾದುದು' ಮತ್ತು 'ಸ್ವತಸ್ಸಿದ್ಧ'ವಾದುದು, ಎಂದು.

ಅರ್ಥಶಕ್ತಿಮೂಲ-ಅನುರಣನರೂಪ-ವ್ಯಂಗ್ಯವಾದ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೂ ಯಾವ ವ್ಯಂಜಕವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲಾಯಿತೋ, ಅದು ಎರಡು ಬಗೆ ಯಾಗಿದೆ-ಕವಿಯ ಅಥವ ಕವಿಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಪಾತ್ರದ ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಹುಟ್ಟ ತಕ್ಕದು ಮೊದಲನೆಯದು; ಸ್ವತಸ್ಸಿದ್ಧವಾದುದು ಎರಡನೆಯದು.

ಭರ್ತೃಹರಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಫೋಟವೇ ನಿಜವಾದ 'ಶಬ್ದ' ಅಥವಾ 'ಭಾಷೆ'. ಅದರ ಕಾರ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದು ಧ್ವನಿ. ಸ್ಫೋಟ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯು ಆಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ತತ್ವ, ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಇದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಗೂ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಇದೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅರ್ಥ ಎನ್ನುವುದು ನಾವು ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಅರ್ಥ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ವಿಸ್ತಾರವಾದದ್ದು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಾಲವಾದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾವವನ್ನು ಹೇಳಲು ನಾವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅನೇಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ಎರಡೂ ಸಂಕೇತವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಬಾಷೆ ಒಂದು ಸಂಜ್ಞೆ, ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ವಾಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಓಂ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವಾಕ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವು ಮಾತ್ರವೇ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ವೈಯಾಕರಣಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಧ್ವನಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳು ಅದು ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಯ್ಯೋ ಎನ್ನುವುದು ವ್ಯಾಕರಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತು ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಧ್ವನಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ- ಅದರ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಭಾವ ಮತ್ತು ಒಂದು ರಸವೂ ಇದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಬ್ರಹ್ಮನು ವಾಕ್ಕನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿದ ಎಂದು ಪುರಾಣಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಪದವು ಭಾವವನ್ನು ಮೊದಲು ಹೇಳಿತು. . ಅನಂತರ ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವು ಬಂದಿತು. ಶಬ್ದವು ನಾನಾ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಅರ್ಥವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಪವಿತ್ರವಾದದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಿರುಕ್ತದಲ್ಲಿ ಇದರ ಬಗೆಗೆ ವಿವರವಾದ ಚರ್ಚೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಮ, ಆಖ್ಯಾತ, ನಿಪಾತ, ಉಪಸರ್ಗ ಎಂದು ವಿಭಾಗ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ, ಮಾತು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಚ್ಯ ಮಮತ್ತು ವಾಚಕ ಸಂಬಂಧವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಸ್ಫೋಟವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಚಾರ್ವಾಕ ಮತವಾಲಂಬಿಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ, ಅನುಮಾನ ಮತ್ತು ಶಬ್ದ ಎಂದು ಮೂರು ವಿಭಾಗ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಶಬ್ದವನ್ನು ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಇವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಜೈನ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧ ಪಂಥಗಳು ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಪ್ರಮಾಣ ಎನ್ನುತ್ತವೆ. ಬೌದ್ಧರು ಹೊಗೆಗೂ ಬೆಂಕಿಗೂ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ, ಶಬ್ದವು ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ಅರ್ಥವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಶಾಬ್ದಿ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಿ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು

ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಅಂಶದ ಕಡೆಗೆ ಅವರು ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಶಬ್ದದ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅರ್ಥವು ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶಿಮೊಗ್ಗ, ಅರ್ಥ, ವಾತಾವರಣ, ನಾನು, ಅವಳು – ಹೀಗೆ ಜೋಡಿಸಿದರೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವು ಬರಲಾರದು. ಅದರ ಬದಲು ನಾನು ಸಿವಮೊಗ್ಗ ಹೋದಾಗ ವಾತಾವರಣವು ಸರಿಯಾಗಿ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎಂದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅರ್ಥವು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥದ ಅಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದ ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲ. ಮೀಮಾಂಸಕಾರರು ಪದ, ಪದಾರ್ಥ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದರು. ಜೈಮಿನಿಯು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ, ಅನುಮಾನ ಮತ್ತು ಶಬ್ದ ಎಂದು ಮೂರು ಬಗೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವರ್ಣ ಎಂದರೆ ಅದು ಉಚ್ಚಾರ. ಅದು ನಿರಯವ. ಬರೀ ಅ ಎಂದರೆ ಯಾವ ಅರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನು ಎಂದರೆ ಅರ್ಥವು ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ವರ್ಣವು ನಿತ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಪದವೂ ನಿತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪದವು ಸೇರಿ ವಾಕ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ, ಅದರಿಂದ ಒಂದು ಅರ್ಥವು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನೇ ವಾಗರ್ಥ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವು ಸಹಯೋಗವನ್ನು ಪಡೆದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ನಮಗೆ ಕಾವ್ಯವು ಆನಂದವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಯೋಗ್ಯವಾದ ಅರ್ಥ ಬಂದಾಗ ಸಹಜವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಬರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಸ್ಫೋಟ. ಅದೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ.[7]

41.1 ಧ್ವನಿಕ್ರಮ :

ಅದು ಒಂದು ನೀತಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಒಂದು ತತ್ತ್ವವಿಷಯವನ್ನಾಗಲಿ, ಒಂದು ಭಾವವನ್ನಾಗಲಿ ಇಂಗಿತದಿಂದ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ, ಕಾವ್ಯವು ಧ್ವನಿಕ್ರಮದಿಂದ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆ ಮಾಡುವಂತೆ.[8]

ಭಾವಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಧ್ವನಿಕ್ರಮ, ಔಚಿತ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾದುದ್ದು ಎನ್ನುವುದು ಕುವೆಂಪು ನಿಲುವು.

ಆನಂದವರ್ಧನನ ಪ್ರಕಾರ ಧ್ವನಿವಿಭಾಗ ಕ್ರಮ ಈ ಕೆಳಗಿನಂತಿದೆ.

1. **ಅವಿವಕ್ಷಿತ ವಾಚ್ಯಧ್ವನಿ** : ಇದು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಬರುವ ಧ್ವನಿ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯ ಉದ್ದೇಶಿತವಲ್ಲ. ಅದರಿಂದ ಬರುವ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ ಉದ್ದೇಶಿತ. ಅದೇ ಧ್ವನಿ. ಇದರಲ್ಲಿ 2 ಬಗೆಗಳಿವೆ.
   - ಅ. ಅತ್ಯಂತತಿರಸ್ಕೃತ ವಾಚ್ಯಧ್ವನಿ: ಇಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಪೂರ್ಣ ತಿರಸ್ಕೃತಗೊಂಡು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವೇ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ.
   - ಆ. ಅರ್ಥಾಂತರ ಸಂಕ್ರಮಿತ ವಾಚ್ಯಧ್ವನಿ: ಇಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಪೂರ್ಣ ತಿರಸ್ಕೃತಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವೇ ಮುಖ್ಯ.
2. ವಿವಕ್ಷಿತಾನ್ಯಪರ ವಾಚ್ಯಧ್ವನಿ: ನೇರವಾಗಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದಿಂದಲೇ ಧ್ವನಿ ಸಿದ್ಧಿಯಾಗುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಉದ್ದೇಶಿತ. ಅನ್ಯಪರವಾದವನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳಿವೆ.

ಅ. ಅಸಂಲಕ್ಷ್ಯ ಕ್ರಮಧ್ವನಿ: ಮುಖ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಯಾವ ಅಂತರವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಥಟ್ಟನೆ ಧ್ವನಿಯು ಅನುಭವಗಮ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆ. ಸಂಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮ ಧ್ವನಿ: ಇಲ್ಲಿ ರಸಾಭಾಸಾದಿಗಳು ಸಂಲಕ್ಷ್ಯ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿಲ್ಲದೆ ವಸ್ತು, ಅಲಂಕಾರಗಳು ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತವೆ.

ಮುಖ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೂ ಪೂರ್ವಾಪರ ಕ್ರಮವು ಸುಸ್ಪಷ್ಟ ಅಥವಾ 'ಸಂಲಕ್ಷ್ಯ'ವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸಂಲಕ್ಷ್ಯ ಕ್ರಮಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆ.

ಅ. **ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಮೂಲ ಧ್ವನಿ** : ಇದು ಶಬ್ದದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಉಂಟಾಗುವ ಧ್ವನಿ. ಒಂದು ರೀತಿ ಶಬ್ದ ಚಮತ್ಕಾರವೆಂತಲೂ ಕರೆಯಬಹುದು.

ಆ. **ಅರ್ಥಶಕ್ತಿಮೂಲ ಧ್ವನಿ** : ಇಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಅರ್ಥದಿಂದ ಧ್ವನಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಅರ್ಥ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ತಾತ್ಪರ್ಯರೂಪದಿಂದ ಧ್ವನಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ.

ಅರ್ಥಶಕ್ತಿಮೂಲ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಎರಡು ಬಗೆಗಳಿವೆ:

1. **ಪ್ರೌಢೋಕ್ತಿ ನಿಷ್ಪನ್ನ** : ಕವಿಯ ಉಕ್ತಿ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಅಥವಾ ಉಕ್ತಿವಕ್ರತೆಯಿಂದ, ಕುಶಲತೆಯಿಂದ ಧ್ವನಿಪ್ರತೀತಿಯಾಗುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇದು.

2. **ಸ್ವತಃ ಸಂಭವಿ** : ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಿನಲ್ಲೇ ಸಹಜವಾಗಿ ಧ್ವನಿ ಬರುವಂತಿದ್ದರೆ ಅದು ಸ್ವತಃ ಸಂಭವಿ. ಗಾಥಾಸಪ್ತಶತಿಯ ಈ ಉದಾಹರಣೆ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಇವು ಆನಂದವರ್ಧನ ಹೆಸರಿಸಿದ ಧ್ವನಿ ವಿಭಾಗಕ್ರಮಗಳು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಗಳಿಂದ ಧ್ವನಿನಿಷ್ಪನ್ನ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಆತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.9

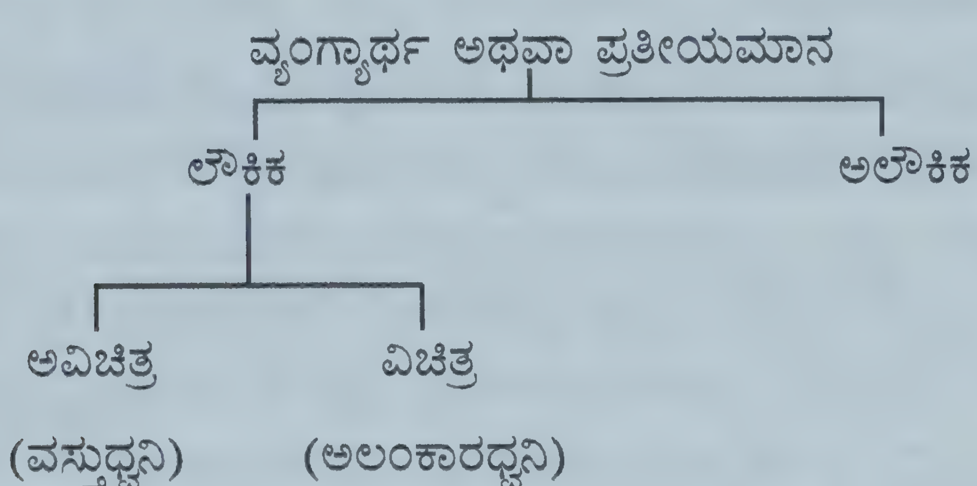
41.2. ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿ :

ಎಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಹೇಳದೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ತಾತ್ಪರ್ಯರೂಪವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುತ್ತಿರುವುದೋ ಅಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಶಕ್ತಿ. ಮೂಲಧ್ವನಿಯಿರುವುದು.

ಎಲ್ಲಿ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರದ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ, ಕೇವಲ ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದಲೇ ಒಂದರ್ಥವು ಬೇರೊಂದರ್ಥವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವುದೋ ಅಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಶಕ್ತಿಮೂಲವಾದ ಅನುರಣನ ರೂಪವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನುಳ್ಳ ಧ್ವನಿಯಿರುವುದು.[11]

ಪ್ರತೀಯಮಾನ ಎಂದರೆ ತೋರುವ; ಕಾಣುವ; ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವೆಂದು ಅರ್ಥ. ಇದು ವಾಚ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ.

ನೇರವಾದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಬಹುದಾದುದು ಒಂದು ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಲಾಗದುದು ಇನ್ನೊಂದು. ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು "ಲೌಕಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ" ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯದನ್ನು "ಅಲೌಕಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ" ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಲೌಕಿಕ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಮತ್ತೆ ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿದೆ: ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಭಾವನೆ ಅಥವಾ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು. ಧ್ವನಿಯ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನ ನಕ್ಷೆಯ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸಬಹುದು.



ಒಬ್ಬನ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವು ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂಬುದೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅವನ ಮೊದಲ ಪ್ರಯತ್ನವು ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಸಾಧಕವಾದ ದೀವಿಗೆಯೊಂದನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಕಡೆಗೇ ಇರುವಂತೆ ಏಕೆಂದರೆ ದೀವಿಗೆ ದೊರೆತಲ್ಲದೆ ನೋಡುವುದೇ ಅಸಂಭವ–ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಆದರವುಳ್ಳವನಾದರೂ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದ ಸಂಪಾದನೆಗೇ ಮೊದಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯರಚನೆಗೆ ಹೊರಟ ಕವಿಯ 'ವ್ಯಾಪಾರ' ಅಥವಾ ಪ್ರಯತ್ನವೆಲ್ಲ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ಸಾಧನೆಯ ಕಡೆಗೇ ಇರುವುದೆಂದು ತೋರಿಸಿದಂತಾಯಿತು.

ಪದಗಳ ಅರ್ಥಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕವೇ ವಾಕ್ಯದ ತಾತ್ಪರ್ಯವು ಹೇಗೆ ತಿಳಿಯುವುದೋ, ಹಾಗೆಯೇ ವಾಚ್ಯವಾದ ಅರ್ಥದ ಅನುಸಂಧಾನಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಪ್ರತೀತವಾಗುವುದೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಹೀಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದ ಪ್ರತೀತಿಯು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಪ್ರತೀತಿಪೂರ್ವಕವೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವು ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಎಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಕ್ಲಿಷ್ಟಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುವುದೋ, ಅಥವಾ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗಿ ಬರುವುದೋ, ಅದು ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ.

ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ಎರಡು ವಿಧ –ಸ್ಫುಟ ಮತ್ತು ಅಸ್ಫುಟ, ಎಂದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಶಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಅರ್ಥಶಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಲಿ, ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಯಾವುದು ಭಾಸವಾಗುವುದೋ, ಅದು ಮಾತ್ರ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರುವುದು; ಅಸ್ಫುಟವಾದುದು ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ಫುಟವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಅಂಗವಾಗುವುದಾದರೆ, ಆಗ ಅದೂ ಈ ಅನುರಣನರೂಪ–ವ್ಯಂಗ್ಯವಾದ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ.

"ವ್ಯಂಗ್ಯ" ಎಂದರೆ ಕಟಕಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಪಕ್ಕಾ ಸುಳ್ಳುಗಾರನಿಗೆ 'ನೀನೊಬ್ಬ ಸತ್ಯಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ' ಎಂದಾಗ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತವಾಗುವ ಅರ್ಥವೇ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ. ಇದು ಓದುಗನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದು ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಪದಕೋಶದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಪೂರ್ವಪಕ್ಷಕಾರನು ಹೀಗೂ ವಾದಿಸಬಹುದು:–'ಎಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಯಮಾನವಾದ ಅರ್ಥವು ವಿಶದವಾಗಿ ಪ್ರತೀತವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೋ, ಆ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರ 'ಧ್ವನಿ'ಗೆ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲವೆಂದು ಬೇಕಾದರೆ ಒಪ್ಪೋಣ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಯಮಾನಾರ್ಥದ ಪ್ರತೀತಿಯಿದೆಯೋ–ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಸಮಾಸೋಕ್ತಿ', 'ಆಕ್ಷೇಪ','ಅನುಕ್ತ–ನಿಮಿತ್ತ–ವಿಶೇಷೋಕ್ತಿ', 'ಪರ್ಯಾಯೋಕ್ತ', 'ಅಪಹ್ನುತಿ', 'ದೀಪಕ', 'ಸಂಕರ', ಮೊದಲಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳು–ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ 'ಧ್ವನಿ'ಯು ಅಂತರ್ಭಾವ ಹೊಂದಿಯೇ ಹೊಂದುವುದು' ಎಂದು. ಇಂತಹ ಪೂರ್ವಪಕ್ಷಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ತನ್ನನ್ನು ಅಥವಾ ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಪ್ರಧಾನವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು' ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದೆ. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವು ತನ್ನನ್ನೇ ಅಪ್ರಧಾನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಶಬ್ದವು ತನ್ನ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಅಪ್ರಧಾನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಶಬ್ದವಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಅರ್ಥವಾಗಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಹೊಸದೊಂದರ್ಥವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುವೋ ಅದು 'ಧ್ವನಿ'ಯೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಹೀಗಿರುವ 'ಧ್ವನಿ'ಯು ಮೇಲೆ ಹೇಳಲಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಭಾವ ಹೊಂದುವುದೆಂತು? ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಪ್ರಧಾನವಾದರಲ್ಲವೆ ನಾವು 'ಧ್ವನಿ'ಯೆನ್ನುವುದು? 'ಸಮಾಸೋಕ್ತಿ' ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗಿಲ್ಲ (ಎಂದರೆ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಲ್ಲ).[12]

41.3 ಅಭಿಧಾ

ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಮತ್ತು ಆನಂದವರ್ಧನ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಭಿದೆ ಎಂದರೆ ಹೆಸರು, ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿ, ಶಬ್ದ ಎಂದರ್ಥ. ಶಬ್ದವು ಮುಖ್ಯವಾದ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು (= ಅಭಿಧಾ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು) ಬಿಟ್ಟು ಗುಣವೃತ್ತಿಯಿಂದ (=ಲಕ್ಷಣಾ ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ) ಅರ್ಥವನ್ನು ಬೋಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಜನವೇ ಕಾರಣವಾಗಿರುವುದಷ್ಟೆ; ಆ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಸಹ ಶಬ್ದವು ಗುಣವೃತ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಬೋಧಿಸಲಾರದು; ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದದ ಗಮನವೇನೂ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ (=ಶಬ್ದದ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಬಾಧೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ).

ಸೌಂದರ್ಯಾತಿಶಯದಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟಾರ್ಥವೇ ಗುಣವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಜನವೆಂದು ನಾವು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ, ಆಗಲೂ (=ಆ ಪ್ರಯೋಜನಾಂಶ-ದಲ್ಲಿಯೂ) ಶಬ್ದವು ಅಮುಖ್ಯವೇ ಎಂದು ಬಿಟ್ಟರೆ(=ಆಗಲೂ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಬಾಧೆಯಿದ್ದೇ ಇರುವುದೆಂದರೆ) ಅಂತಹ ಶಬ್ದಪ್ರಯೋಗವೇ ದೋಷವೆನಿಸಿತು(ಪ್ರಯೋಜನಾಂತರವು ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವುದರಿಂದ). ಆದರೆ ವಸ್ತುತಃ ಹೀಗಿಲ್ಲ.

ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಗೆ ಮೂರು ಶಕ್ತಿಗಳಿವೆಯೆಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ 1) ಅಭಿಧಾ: ಪದದೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದಿರುವ ರೂಢಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೇಳುವವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರಿಸುವ ಶಕ್ತಿ. 2) ಭಾವಕತ್ವ: ಎದುರಿಗಿಟ್ಟ ರಸಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ರೂಢಿಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ವಸ್ತು ಹೊಂದಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಮತ್ತು ಆ ರೀತಿ ಸಾಧಾರಣೀಕರಿಸುವ ಶಕ್ತಿ. 3) ಭೋಜಕತ್ವ: ಓದುಗನ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಎರಡು ಗುಣಗಳಾದ ರಜಸ್ಸು ಮತ್ತು ತಮಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಹಿಂಬದಿಗೆ ತಳ್ಳಿ ಸತ್ತ್ವವನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುವ ಶಕ್ತಿ.[13]

ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಪ್ರತಿಮೆಯು ಇದರ ಹತ್ತಿರವಿದೆ.

41.4 ಪ್ರತಿಮೆಗಳು

ಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 1) ಇಂದ್ರಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು, 2) ಅತೀಂದ್ರಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು, 3) ಮೂಲಪ್ರತಿಮೆಗಲೂ (Archetypal images) 4) ವೀರಪ್ರತಿಮೆಗಳು (Heroic images), ಎಂಬುದಾಗಿ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬಹುದು. ಈ ವಿಭಾಗೀಕರಣವು ಅತ್ಯಂತ ನಿರ್ಬಂಧಕವಾದುದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಇಂದ್ರಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೂ 1) ದೃಶ್ಯಪ್ರತಿಮೆಗಳೂ ಅಥವಾ ಚಾಕ್ಷುಷ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೂ, 2) ಘ್ರಾಣಪ್ರತಿಮೆಗಳು 3) ಶ್ರವಣಪ್ರತಿಮೆಗಳು, 4) ಸ್ಪರ್ಶಪ್ರತಿಮೆಗಳು 5) ವಾಕ್‌ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಇನ್ನು ಅತೀಂದ್ರಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾಗಿದ್ದು, ಭವ್ಯತೆಯ ಸಕೃದ್ದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸುತ್ತವೆ. 4) ವೀರ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು:– ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಕಾಸದ ಪ್ರಾತಃಕಾಲೀನ ಗಳಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ವೀರೋಚಿತ ಜೀವನವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕರು ಸಹಜವೆಂಬಂತೆ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದನ್ನು ಈ ವೀರಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಬಹಳ ಸುಂದರವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : ಶೇಷನವರತ್ನ. 2008. ಪು. 318

ಅಭಿಧಾವೃತ್ತಿ

ಭಾರತೀಯ ದಾರ್ಶನಿಕರು(ವಿಶೇಷತಃ ನೈಯಾಯಿಕರು) ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಶಬ್ದ ಎರಡು ಭಿನ್ನವಾದ 'ಶಕ್ತಿಗಳು' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ: ಮೊದಲನೆಯುದು 'ಹೇಳುವುದು'(ಅಭಿದಾನ), ಎರಡನೆಯದು 'ತೋರಿಸುವುದು', 'ಸೂಚಿಸುವುದು' ಅಥವಾ 'ಲಕ್ಷಿಸುವುದು'(ಲಕ್ಷಣಾ). ಮೊದಲನೆಯದು ಮುಖ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರೆ

ಎರಡನೆಯದು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದರಿಂದ ಪದವು 'ಮಾತಾಡುತ್ತದೆ': ಎರಡನೆಯದರಿಂದ ಅದು ಕೇವಲ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ರೂಪಕವು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ.19

41.5 ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರ

ಧ್ವನಿಯೆಂಬುದು ಅಳಂಕಾರಂ
ಧ್ವನಿಯಿಸುಗುಂ ಶಬ್ದದಿಂದ
ಅರ್ಥದೆ ದೂಷ್ಯಂ ನೆನೆವುದು ಇದಂ ಇಂತು
ಕಮಳದೊಳ್ ಅನಿಮಿಷಯುಗಂ
ಒಪ್ಪಿ ತೋರ್ಪುದು; ಇಂತಿದು ಚೋದ್ಯಂ ॥20

ಧ್ವನಿಯು ಕೂಡಾ ಅಲಂಕಾರವೆ. ಅದು ಶಬ್ದದಿಂದ ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥದಿಂದ ಧ್ವನಿತವಾದರೆ ಅದು ದೂಷ್ಯವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆಂದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ನಿದರ್ಶನಾಲಂಕಾರ

ಗುಣದೋಷಾದಿಗಳಿಂದ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪೇೞ್ದು ತದನುಸದೃಶದಿಂ ಒಂದು ಪಣೆಹಿತ ನಿದರ್ಶನ ಕ್ರಮದ ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ನಿದರ್ಶನಾಲಂಕಾರ.[21]

ಲಕ್ಷಣಶಾಸ್ತ್ರ

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಇದಮಿತ್ಥಂ ಎಂದು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷಣಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಚಹರೆಯೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಅನಂತರ ಲಕ್ಷಣಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ.22

ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿ

ಸರ್ಪ ಎಂದರೆ –ಹಾವು ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವುದು ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹಾವಿನ ಹೆದರಿಕೆ; ಹಾವಿನ ಬಗೆಗಿನ ಭೀತಿ–ಮುಂತಾದವು ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿ. ಸರಳವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬೇಕೆಂದರೆ ಹಾವಿನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಲಕ್ಷಣಾಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿದೆಯೋ ಅದರ ಸಾಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರ ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಾವೃತ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಬರುತ್ತದೆ:

ಒಂದರ್ಥವು ಮತ್ತೊಂದರ್ಥವನ್ನು ಲಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಬೋಧಿಸಿ ಸ್ವಶಬ್ದವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದರೊಡನೆ ಸಮಾನಾಧಿಕರಣವಾಗಿಸಿದಾಗ ಲಕ್ಷಣೆ; ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೆರಡೂ ಕೂಡಿ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನ್ಯರ್ಥವನ್ನು ಬೋಧಿಸಿ, ಆ ಅನ್ಯ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೊಡನೆ ಸಂಮಿಶ್ರವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಾಗಲೂ ಲಕ್ಷಣೆಯೇ. ಇದೇ

ಗೌಣಿಗೂ ಲಕ್ಷಣೆಗೂ ಭೇದ. "ಗೌಣದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಪ್ರಯೋಗವಿರುತ್ತದೆ, ಲಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವ ತತ್ತ್ವ ಲಕ್ಷಣೆಯೇ. ಅದು ವ್ಯಾಪಕವಾದುದು. ಅದರ ಬಗೆಗಳು ಐದು

1) ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಬರತಕ್ಕದು–ಉದಾ: 'ದ್ವಿರೇಫ' (=ಭ್ರಮರ)=ತುಂಬಿ.
2) ಸಾಮಿಪ್ಯದಿಂದ ಬರತಕ್ಕುದು–ಉದಾ: 'ಗಂಗೆಯಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿ'=ಗಂಗಾ ತೀರದಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿ.
3) ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಬರತಕ್ಕುದು–ಉದಾ: 'ಕೋಲುಗಳನ್ನು ಒಳಗೆ ಕರೆಯಿರಿ' =ಕೋಲು ಹಿಡಿದವರನ್ನು ಒಳಗೆ ಕರೆಯಿರಿ.
4) ವಿರೋಧದಿಂದ ಬರತಕ್ಕುದು–ಉದಾ: ಶತ್ರುವನ್ನು ಕುರಿತು, 'ಅಬ್ಬಾ, ಅವನು ನನಗೆ ಮಾಡದ ಉಪಕಾರವಿದೆಯೇ? ಎಂದಾಗ 'ಅಪಕಾರ' ಎಂದರ್ಥ.
5) ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಯೋಗದಿಂದ ಬರತಕ್ಕದು–ಉದಾ: ಅನ್ನವನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಳ್ಳುವವನನ್ನು ಕುರಿತು 'ಪ್ರಾಣವನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವನು' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗ.

ಸಿದ್ಧಾಂತಿಯ ಉತ್ತರ ಹೀಗೆ–"ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಸಂಲಕ್ಷ್ಯಕ್ರಮವಾದ 'ರಸಾದಿ ಧ್ವನಿ'ಯ ಭೇದಗಳನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಆ ಹೆಸರನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ರಸ, ಭಾವ, ರಸಾಭಾಸ ಮುಂತಾದುವೆಲ್ಲ ಅದರ ಭೇದಗಳು. ಅವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಲಕ್ಷಣೆಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಬಾಧೆಯಿರುವುದೇ ಅಸಂಭವ; ಇನ್ನು ಲಕ್ಷಣೆಗೆ ಅವಕಾಶವೆಲ್ಲಿ? "ಬಾಧೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಬೇಡ. 'ಮುಖ್ಯಾರ್ಥದ ಜತೆಜತೆಗೆ ಬರುವ ಪ್ರತೀತಿ ಲಕ್ಷಣೆ'ಯೆಂಬುದಿಷ್ಟೇ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ; ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಜತೆಗೇ ರಸಪ್ರತೀತಿ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಬರುವುದರಿಂದಲೇ ಲಕ್ಷಣೆ; ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳು ಕಾರಣ–ಕಾರ್ಯಗಳು, ವ್ಯಭಿಚಾರಿಗಳು ಸಹಕಾರಿಗಳು" ಎಂದು ಪೂರ್ವಪಕ್ಷಿಯೇನೋ ವಾದಿಸಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಮಾರುತ್ತರ – ಹೊಗೆಯ ಶಬ್ದ–ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಬೆಂಕಿಯ ಸ್ಮೃತಿ ಬಂದರೆ ಆ ಸ್ಮೃತಿಗೂ ಲಕ್ಷಣೆಯೇ ಕಾರಣವೆನ್ನಬಾರದೇಕೆ? ಆಮೇಲೆ ಬರುವ ಶೀತನಾಶಕತ್ವದ ಸ್ಮರಣೆಗೂ ಶಬ್ದಾರ್ಥವೇ ಆಗಬೇಕಷ್ಟೆ? 'ಹೊಗೆ'ಯೆಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನವಿರುವುದರಿಂದ ಅಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ದೂರ ಹೋಗುವ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲವೆಂದರೆ ಮುಖ್ಯಾರ್ಥ ಬಾಧೆಯೇ ಲಕ್ಷಣೆಯ ಜೀವಾಳವೆಂಬ ತತ್ತ್ವಕ್ಕೇ ಬಂದು ನಿಂತಂತಾಯಿತು. 'ಹೊಗೆಯ ಶಬ್ದ ಪ್ರತೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ರಸಪ್ರತೀತಿಯ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದವ್ಯಾಪಾರವೇ ಇಲ್ಲ; ನಾಯಕಾದಿಗಳ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರತೀತಿ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ' ಎಂದು ವಾದಿಸುವ ಮೀಮಾಂಸಕನನ್ನು ಹೀಗೆ ಕೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ–'ಪ್ರತೀತಿ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬಲ್ಲ ಮಹಾಶಯರೆ, ನೀವು ಅನ್ಯರ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರತೀತಿಯೇ ರಸಪ್ರತೀತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವಿರಲ್ಲವೆ? ಅದು ನಿಮ್ಮ ಭ್ರಮೆ ಮಾತ್ರ. ಏಕೆಂದರೆ ಲೋಕದಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೇ 'ಅನುಮಾನ' ಮಾಡಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ "ರಸತ್ವ"ವೆಲ್ಲಿಂದ ಬರಬೇಕು? ರಸಾಸ್ವಾದವೆಂಬುದು ಅಲೌಕಿಕವಾದ ಚಮತ್ಕಾರ; ಕಾವ್ಯಗತವಾದ ವಿಭಾವಾದಿಗಳ ಚರ್ವಣೆ ಅದರ ಪ್ರಾಣ. ಸ್ಮರಣೆ, ಅನುಮಾನ ಮುಂತಾದ ಲೌಕಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ನೋಯಿಸಲು ಸಲ್ಲದು. ಆದರೆ ಲೌಕಿಕವಾದ ಕಾರ್ಯ,

ಕಾರಣ, ಅನುಮಾನಾದಿಗಳಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಹೃದಯನಾದವನು ವಿಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವಾಗಲೇ ರಸವನ್ನೂ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ; ತಟಸ್ಥನಂತೆ ಕೇವಲ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಅರಿಯುವುದಿಲ್ಲ, 'ಹೃದಯಸಂವಾದ' ಅಥವಾ 'ಸಹೃದಯತ್ವ'ದ ಫಲವಾಗಿ ಪರವಶನಾಗಿ, ಉಕ್ಕುತ್ತಿರುವ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅನುಮಾನ, ಸ್ಮರಣ ಮುಂತಾದ ಲೌಕಿಕ ಸರಣಿಯನ್ನು ಸೋಂಕುವುದಿಲ್ಲ; ತನ್ಮಯೀಭಾವನಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಚರ್ವಣಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ರಸಚರ್ವಣೆ ಹಿಂದೆಂದೂ ಪ್ರಮಾಣಾಂತರಗಳಿಂದ ಜನಿತವಾದ ಅನುಭವವಲ್ಲ; ಆದ್ದರಿಂದ 'ಸ್ಮೃತಿ'ಯೆನಿಸದು. ಸವಿಯುವಾಗ ಕೂಡ ಪ್ರಮಾಣಾಂತರಗಳ ಪ್ರಸಕ್ತಿ ಅದಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಅಲೌಕಿಕ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಾದಿಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ 'ವಿಭಾವ' ಮುಂತಾದ ಅಲೌಕಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೇ ವ್ಯವಹಾರ ಮಾಡುವುದಾದರೂ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ 'ಕಾರಣ'ವೆನ್ನುವುದನ್ನೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ವಿಭಾವ'ವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಕಾರ್ಯವೋ ಅದೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಅನುಭಾವ'. ಇಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯಷ್ಟೇ ಗಮ್ಯವಲ್ಲವೆಂದು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರಸಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ('ವಿಭಾವಾನುಭಾವ............') 'ಸ್ಥಾಯೀ' ಭಾವವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದರೆ ರಸಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ದೊಡ್ಡ ಮುಳ್ಳಿನಂತಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಸ್ಥಾಯಿಯು ರಸವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವುದೆಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವಿದೆ: – ಸ್ಥಾಯಿಯ ವಿಭಾವಾನುಭಾವಗಳಿಗೆ ಉಚಿತವಾದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಕಾರದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸುಂದರ ಚರ್ವಣೆ ಫಲಿಸುತ್ತದೆ. ಲೋಕದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ಪರಿಜ್ಞಾನಾವಸ್ಥೆಯ ಹೃದಯ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಯಾಗುತ್ತದೆ; ಉದ್ಯಾನ ಪುಲಕಾದಿಗಳಿಂದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳಾದ ರತ್ಯಾದಿಗಳ ಅರಿವಾಗುವುದರಿಂದ. ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ ಕೂಡ(ಸ್ಥಾಯಿಯಂತೆ) ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಸ್ವರೂಪವೇ ಆದರೂ ಮುಖ್ಯ (=ಸ್ಥಾಯೀ) ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಪಾರವಶ್ಯದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಚರ್ವಿತವಾಗುವ ಕಾರಣ ಅದನ್ನು ವಿಭಾವಾದಿಗಳೊಡನೆ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ "ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ"ಯೆಂದರೆ –ಕಾವ್ಯಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬಂಧು ಸಮಾಗಮ ಮುಂತಾದ ಕಾರಣಗಳ ಮೂಲಕ ಬರುವ ಹರ್ಷಾದಿ ಲೌಕಿಕ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ; ಅದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೆಟ್ಟಿ ಆಸ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಆರೂಢವಾಗುವ ಅಲೌಕಿಕ ಅನುಭವ ಮಾತ್ರ. ಆದ್ದರಿಂದ ಚರ್ವಣಾ ವ್ಯಾಪಾರ 'ಅಭಿವ್ಯಂಜನೆ'ಯೇ ಹೊರತು 'ಜ್ಞಾಪನ'ವಲ್ಲ(ಇತರ ಪ್ರಮಾಣ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಂತೆ); ಉತ್ಪಾದನವಲ್ಲ(ಕಾರಣ ವ್ಯಾಪಾರದಂತೆ). ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಏನೂ ಅಲ್ಲದ ಇದಾವುದೆಂದರೆ ಅದೇ ಅಲೌಕಿಕ "ರಸ". ವಿಭಾವಾದಿಗಳು ಜ್ಞಾಪಕವೂ ಅಲ್ಲ, ಕಾರಕವೂ ಅಲ್ಲ, ಕೇವಲ ಚರ್ವಣೆಗೆ ಉಪಯೋಗಿಗಳು. ಇದನ್ನು ಎಲ್ಲಾದರೂ ಕಂಡವರುಂಟೆ? ಎಂದರೆ, ಕಾಣದಿರುವುದರಿಂದಲೇ 'ಅಲೌಕಿಕ'ವೆನ್ನುವುದು. ಹಾಗಾದರೆ ರಸ "ಅಪ್ರಮಾಣ"ವಲ್ಲವೆ? ಎಂದರೆ ಆಗಿಕೊಳ್ಳಲಿ; ಚರ್ವಣೆಯೇ ಅದರ ಪರಮಪ್ರಯೋಜನ; ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯಾದಿ ಪ್ರಯೋಜನಾಂತರ ನಮಗೆ ಉದ್ದಿಷ್ಟವಲ್ಲ,' ಎಂಬುದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿ. ಸ್ವಸಂವೇದನವೆಂಬ ಪ್ರಮಾಣ ಸಿದ್ಧವಾದ್ದರಿಂದ ಸಪ್ರಮಾಣವೇ ಎಂಬುದು ಸಿದ್ಧಾಂತ.[23]

ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ

"ನಾವು ದಿನನಿತ್ಯ ಬಳಸುವ ಮಾತಿಗೆ ಕೇವಲ ನಿಘಂಟಿನ ಅರ್ಥ ಸಾಲುವುದಿಲ್ಲ. ನಿಘಂಟಿನ ಅರ್ಥದಿಂದ ಪ್ರತೀತವಾಗುವ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಮೀರಿದ ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥವು ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಸ್ಫುರಣೆಗೆ ಬರಬಹುದು. ಅದು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಥವಾ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಬಾಧೆ ಬಂದು, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥವು ತೋರಿ ಸಮಂಜಸವಾಗುವ ಕಡೆ ಹೊರಡುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಥವೆಂದು ಹೆಸರು".24

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ : ತತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ; ಡಾ.ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ;ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ; ಪು.ಸಂ –6.
2. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ : ತತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ; ಡಾ.ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ;ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ; ಪು.ಸಂ –15.
3. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ : ತತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ; ಡಾ.ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ;ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ; ಪು.ಸಂ –13–14.
4. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನ ಸಾರ ಪುಟ.26, ಬಿಮಲ್ ಕೃಷ್ಣಮತಿಲಾಲ್(ಮೂಲ) ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ(ಅನು) 2010 ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು
5. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ 202 ರಿಂದ ಪು.206
6. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಪುಟ.8–110, 461
7. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಪುಟ.38,39,100, ಬಿಮಲ್ ಕೃಷ್ಣಮತಿಲಾಲ್(ಮೂ) ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ 2010 ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು ಪುಟ.135, ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ 2006 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಗುರುರಾಜ ಭೀ ಜೋಶಿ, ಭಾರತೀಯ ಶಬ್ದವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಫೋಟದ ಸ್ಥಾನ 1972 ಮನ್ವಂತರ ಪ್ರಕಾಶನ ಧಾರಾವಾಡ.
8. ಪರಮಹಂಸರ ವಚನಾಮೃತದಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಾಂತ ಕಥಾವಿಧಾನ ಪುಟ.323 ಸಂಪುಟ 1.
9. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ 2006 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಎಚ್.ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ 1993 ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ.
10. ಸರೋವರದ ಸಿರಿಗನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಪುಟ.229 ಸಂಪುಟ 1.
11. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಪುಟ.97.
12. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂ) ಎನ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ(ಅನು) 2000 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ

ಪುಟ.122, ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಪುಟ.23–24, 112–113, ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ 1999 ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಪದಕೋಶ ಪು.195, ಬಿಮಲ್ ಕೃಷ್ಣಮತಿಲಾಲ್(ಮೂ)2010 ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ. ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ (ಅನು).

13. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಪುಟ.46, 47. ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂಲ), ಎನ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ(ಅನು) 2000 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ.83. ಬಿಮಲ್ ಕೃಷ್ಣಮತಿಲಾಲ್(ಮೂ) ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ (ಅನು)2010 ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು, ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ 2006 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ.
14. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ : ತತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ; ಡಾ.ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ;ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ; ಪು.ಸಂ –23.
15. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ : ತತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ; ಡಾ.ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ;ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ; ಪು.ಸಂ –26.
16. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ : ತತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ; ಡಾ.ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ;ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ; ಪು.ಸಂ –26–27.
17. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ : ತತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ; ಡಾ.ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ;ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ; ಪು.ಸಂ –28.
18. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ : ತತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ; ಡಾ.ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ;ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ; ಪು.ಸಂ –29.
19. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ 1999 ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಪದಕೋಶ ಪು.18. ಬಿಮಲ್‌ಕೃಷ್ಣ ಮತಿಲಾಲ್(ಮೂ) ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ (ಅನು)2010 ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು
20. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3, 208.
21. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 3 –141.
22. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಪುಟ. 48–51.
23. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಪುಟ.48–51
24. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಮಲ್ಲೇಪುರಂ.ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ್ 2000 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ ಪುಟ.305
25. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕನ್ನಡ ಧನ್ಯಾಲೋಕ ಪುಟ. 88
26. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ 2001 ಅಲಂಕಾರತತ್ತ್ವ ಪುಟ. 19–23, ಉಪಮಾಲೋಲ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಪುಟ. 586
27. ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ್ 2000 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ ಪುಟ.231.

ಅಧ್ಯಾಯ 41

ಅರ್ಥ

ಅರ್ಥ ಎಂಬ ಪದದ ಹೊರತಾಗಿ, ಅರ್ಥ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಕನಿಷ್ಠ ಇಪ್ಪತ್ತು ಅರ್ಥಗಳಿವೆ; ಉದಾಹರಣೆಗೆ ವಿಷಯ; ವಸ್ತು; ಉದ್ದೇಶ, ಗುರಿ; ಮಟ್ಟಿಗೆ, ಆಸಕ್ತಿ, ಆಸ್ತಿ, ಸಂಪತ್ತು, ರಾಜಕೀಯ; ಗೌಪ್ಯತೆ; ಉಲ್ಲೇಖಿತ; ಮತ್ತು ಇತ್ಯಾದಿ. {ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾವ್ ಅವರ ಬ್ಲಾಗ್ ಗಳು; 'ಅರ್ಥ'ದ ಅರ್ಥ-ಭಾಗ ಎರಡು}

ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ವುತ್ಪತ್ತಿ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಾದ ಯಾಸ, ಅರ್ಥ ಪದವನ್ನು ಎರಡು ಮೂಲಗಳಿಂದ (ಚಕಾರಿತಾ) ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ: ಅರ್ಥೋರ್ಟರ್ಮ್ ಮತ್ತು ಅರಣಸ್ಥ ವಾ –

ಹೋಗಲು, ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸಲು, ತಲುಪಲು ಇತ್ಯಾದಿ' ಮತ್ತು ಅರ್ನಾ+ಷ್ಟ 'ಹೊರಗೆ ಉಳಿಯಲು', ಅರ್ಥವು ಹೀಗೆ, ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಬೇರುಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ . ಇದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ; ಅರ್ಥಾ, ಈ ವುತ್ಪನ್ನದ ಪ್ರಕಾರ, ಜನರು (ಅರ್ತೇ) ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಅಥವಾ ಅವರು ದೂರ ಸರಿಯಲು ಬಯಸುವ ಯಾವುದನ್ನಾದರೂ (ಅರಣಸ್ಥ) ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. {ಶ್ರೀನಿವಾಸರವ್ ಅವರ ಬ್ಲಾಗ್ ಗಳು; 'ಅರ್ಥ'ದ ಅರ್ಥ-ಭಾಗ ಎರಡು}

ಪದಾರ್ಥ (ಪದ+ಅರ್ಥ) ಪದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ; ಮೂರ್ತ ವಸ್ತುವಿಗೆ (ವಾಸ್ತುಮಾತ್ರ ಅಭಿದೇಯ) ಪದದಿಂದ ಸೂಚಿಸಲು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುವ ಅರ್ಥ (ಪದಾರ್ಥ) ಗಾಗಿಯೂ ಸಹ.

ಪ್ರತಿ ಪದವು (ಪದ) ಅಸಂಖ್ಯಾತ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂದು ವಾದಿಸಲಾಗಿದೆ ; ಮತ್ತು ಆದ್ದರಿಂದ, ಪದಾರ್ಥವೂ ಅಸಂಖ್ಯಾತವಾಗಿದೆ. ಇದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ; ಪದಾರ್ಥಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು ಎರಡು ಸಾಂಖ್ಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಪುರುಷ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿ

ನ್ಯಾಯ ದರ್ಶನ (ಮೆಟಾಫಿಸಿಕ್ಸ್) ಹದಿನಾರು ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತದೆ:

1. Prama n.a (ಜ್ಞಾನದ ಮಾನ್ಯ ಸಾಧನ);
2. ಪರ್ಮೇಯ (ಮಾನ್ಯ ಜ್ಞಾನದ ವಸ್ತುಗಳು);
3. Sa ii baya (ಅನುಮಾನ);
4. ಪುಯೋಜನ (ಉದ್ದೇಶ ಅಥವಾ ಗುರಿ);
5. ಆ rst anta (ನಿದರ್ಶನಗಳು ಅಥವಾ ಉದಾಹರಣೆಗಳು);
6. ಸಿದ್ಧಾಂತ (ತೀರ್ಮಾನ);
7. ಅವಾಯವ (ಸದಸ್ಯರು ಅಥವಾ ಸಿಲೋಜಿಸಂನ ಅಂಶಗಳು);
8. ತಾರ್ಕಾ (ಕಾಲ್ಪನಿಕ ತಾರ್ಕಿಕತೆ):
9. n.aya (ಉತ್ಪನ್ನ ಅಥವಾ ನೆಲೆ);
10. ವಾದ (ಚರ್ಚೆ)
11. ಜಲ್ಪಾ (ಜಗಳ);
12. ವೀಟಾ ಟಿಜ ಚಿ (ಕ್ವಿಬ್ಲಿಂಗ್);
13. ಹೇತ್ವಾಭಾಸ (ತಪ್ಪು);
14. ಚಾಲಾ (ಕೂದಲು ಸೀಳುವಿಕೆ);
15. ಜಾತಿ (ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ನಿರಾಕರಣೆ) ಮತ್ತು
16. ನಿಗ್ರಹಸ್ಮಾನ (ಸೋಲಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವುದು). {ಶ್ರೀನಿವಾಸರವ್ ಅವರ ಬ್ಲಾಗ್ ಗಳು; 'ಅರ್ಥ'ದ ಅರ್ಥ-ಭಾಗ ಎರಡು }

ವ್ಯಾಕರಣಕಾರರು ಪದದಿಂದ ಅರ್ಥ (ಅರ್ಥ) ಕೇವಲ ಪರಿಕಲ್ಪನಾ ಘಟಕ (ಬೌದ್ಧ-ಅರ್ಥ) ಎ -ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪದವು ನಿಜವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು; ಆದರೆ, ಅದರ ಅರ್ಥವು ಮನಸ್ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕ್ಷೇಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ (ಬುದ್ಧಿ-ಪತಿಭಾಷಾ) ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. {ಶ್ರೀನಿವಾಸರವ್ ಅವರ ಬ್ಲಾಗ್ ಗಳು; 'ಅರ್ಥ'ದ ಅರ್ಥ-ಭಾಗ ಎರಡು}

ಒಂದು ಪದವು ಬಹು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭರ್ತೃಹರಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ; ಮತ್ತು ವ್ಯಾಕರಣಕಾರರು ಕೆಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಬೇಕು, ಒಂದು ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಗೆ ತಿಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಅವರ ಪ್ರಕಾರ, ಪದದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಮೂರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ: ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಒಂದು ಪದವು ಒಂದು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು (ಅಭಿಧ) ತಿಳಿಸುವ ಆಂತರಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ; ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಬೇಕಾದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವನ್ನು (ಅಭಿಸಂಧಾನ) ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಸ್ಪೀಕರ್ನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ ; ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಪದದ ನಿಜವಾದ ಅನ್ವಯ (ವಿನಿಯೋಗ) ಮತ್ತು ಅದರ ಉಚ್ಚಾರಣೆ.

ಬಹು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಪದಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ (ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ) ಅರ್ಥವನ್ನು ಭರ್ತಹರಿಯು ಅದರ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅರ್ಥವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪದದ ದ್ವಿತೀಯಕ ಅರ್ಥವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅದರ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಪದದ ದ್ವಿತೀಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪದವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಬಳಸಿದಾಗ ಸೂಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಪದದ ರೂಪಕ ಬಳಕೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಪದ ಅಥವಾ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ (ಸೂಚನೆ ಅಥವಾ ಅಕ್ಷರಶಃ ಅರ್ಥ); ಮತ್ತು, ಅಂತಹ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಭಾಷೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಬಿದ-ವೃತ್ತಿ (ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಗೊತ್ತುಪಡಿಸುವುದು) ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಪದದ ಪ್ರಮುಖ ಕಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ವಾಕ್ಯಾರ್ಥವು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿದೆ (ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ) ಮತ್ತು ಪದದ ಸುಲಭವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾದ ಅರ್ಥವಾಗಿದೆ. {ಶ್ರೀನಿವಾಸರವ್ ಅವರ ಬ್ಲಾಗ್ ಗಳು; 'ಅರ್ಥ'ದ ಅರ್ಥ-ಭಾಗ ಎರಡು }

ಕಲೆಯ ಅರ್ಥ

ಅರ್ಥದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಕಲೆ-ಶ್ಲಾಘನೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಕಲೆಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಎರಡು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ – ಸಾಕ್ಷಾರ್ಥ, ಕಲಾಕೃತಿಯ ನೇರ ದೃಶ್ಯ ಮೆಚ್ಚುಗೆ; ಮತ್ತು, ಪರೋಕ್ಷರ್ತಾ, ಅದರ ಆಂತರಿಕ ಅಥವಾ ಗುಪ್ತ ಅರ್ಥಗಳು ಅಥವಾ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು (ಗುಹೇಷು-ವರ್ತೇಶು). ಕಲಾ ವಸ್ತುವಿನ (ವಾಸ್ತು) ಮನಮುಟ್ಟುವ ರೂಪದ (ರೂಪಾ) ಮೆಚ್ಚುಗೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವರು ; ಮತ್ತು, ಇನ್ನೊಂದು ಭಾವನೆಯ ಆನಂದ ಅಥವಾ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯದ ತತ್ವದ ಸಾರ (ರಸ) (ಗುಣ ವಿಶೇಷ), ಅರ್ಥಾ, ಕಲೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಹೀಗಾಗಿ, ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕಲೆ-ಕೆಲಸದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಮತ್ತು ಆಸ್ತಿ; ಸರಿಯಾದ, ಆಳವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಸೌಂದರ್ಯದ ಕಲೆ-ಅನುಭವ. {ಶ್ರೀನಿವಾಸರವ್ ಅವರ ಬ್ಲಾಗ್ ಗಳು; 'ಅರ್ಥ'ದ ಅರ್ಥ-ಭಾಗ ಎರಡು }

ಒಂದು ವಾಕ್ಯದ ಸರಿಯಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಮೀಮಾಂಸಾ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹಾಕುತ್ತದೆ: ಸಂಕೇತ (ಅಭಿದ) – ಉದ್ದೇಶ (ತಾತ್ಪರ್ಯ) – ಸೂಚನೆ (ಲಕ್ಷಣ), ಇಲ್ಲಿ ಪದದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಒಬ್ಬರು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ; ಉದ್ದೇಶದ

ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಒಬ್ಬರು ಅದರ ವಿಶೇಷ ಅಥವಾ ಸೂಕ್ತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ; ಮತ್ತು, ಸೂಚನೆಯ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಒಬ್ಬರು ವಾಕ್ಯದ ಸೂಚಿಸಲಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು (ಧ್ವನಿ) ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. {ಶ್ರೀನಿವಾಸರವ್ ಅವರ ಬ್ಲಾಗ್ ಗಳು; 'ಅರ್ಥ'ದ ಅರ್ಥ-ಭಾಗ ಎರಡು }

ಸಿ.ಶಕ್ತಿ (ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶಕ್ತಿ)

ಪದದ ಶಕ್ತಿ (ಶಬ್ದ-ಶಕ್ತಿ) ಅದರ ಮೂಲಕ ಅದರ ಉದ್ದೇಶಿತ ಅರ್ಥವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ, ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಶಕ್ತಿ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಪದ (ಶಬ್ದ) ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥ (ಅರ್ಥ) - (ಶಬ್ದ-ಅರ್ಥ- ಸಂಬಂಧ) ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಎಂದೂ ಅರ್ಥೈಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಶಾಶ್ವತ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಪದ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥದ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ವೃತ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಲಿಕಾನಾಥ (Ca.8 ನೇ ಶತಮಾನ), ಪ್ರಭಾಕರ ಶಾಲೆಗೆ ಸೇರಿದ ಮೀಮಾಂಸಾ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ, ತನ್ನ ಪ್ರಕರಣ- ಪಂಚಿಕಾದಲ್ಲಿ ಪದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಎಂಟು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ .

(i) ವ್ಯಾಕರಣ;

(ii) ಹೋಲಿಕೆ;

(iii) ನಿಘಂಟು;

(iv) ನಂಬಲರ್ಹ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾತುಗಳು;

(v) ಕ್ರಿಯೆ;

(vi) ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥ;

(vii) ವಿವರಣೆ; ಮತ್ತು

(viii) ಪದದ ಸಾಮೀಪ್ಯ, ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. {ಶ್ರೀನಿವಾಸರವ್ ಅವರ ಬ್ಲಾಗ್ ಗಳು; 'ಅರ್ಥ'ದ ಅರ್ಥ-ಭಾಗ ಎರಡು}

ವ್ಯಾಕರಣಕಾರರು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ, ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಸುವ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಬಳಸುವ ಮುಖ್ಯ ವೃತ್ತಿಗಳು: ಅಭಿದಾನ; ಲಕ್ಷಣ ; ಗೌನಿ; ತಾತ್ಪರ್ಯ; ವ್ಯಂಜನ ; ಭಾವಕತ್ವ ; ಮತ್ತು ಭೋಜಕತ್ವ.

ಈ ವೃತ್ತಿ-ಗಳು ಅಥವಾ ಶಕ್ತಿ-ಗಳಲ್ಲಿ, ಸಲಹೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಲಕ್ಷಣಾಗೆ ಮೂರು ಷರತ್ತುಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ಶಾಲೆಗಳು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅರ್ಥದ ಅಸಾಮರಸ ಅಥವಾ ಅಸಂಗತತೆ. ಪದದ ಅಸಾಧಾರಣ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವ ಇಂತಹ ಅಸಂಗತತೆಯು ಆಲೋಚನೆಯ ಹರಿವಿನಲ್ಲಿ ವಿರಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ,

ಕೇಳುಗನು ತನ್ನ ಭಾಷಣಕಾರನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಆಲೋಚಿಸಲು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತದೆ; ಮತ್ತು, ಅವರು ಪದವನ್ನು ಏಕೆ ಅನಿಯಮಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತಹ ಅಸಂಗತತೆಯು ಪದದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿರುವ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸಂಯೋಜಿಸುವ ಅಸಾಧ್ಯತೆ ಅಥವಾ ಸೂಕ್ತವಲ್ಲದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿರಬಹುದು. {ಶ್ರೀನಿವಾಸರವ್ ಅವರ ಬ್ಲಾಗ್ ಗಳು; 'ಅರ್ಥ'ದ ಅರ್ಥ-ಭಾಗ ಎರಡು }

ಪದಗಳು, ಅರ್ಥಗಳು ಮತ್ತು ರಸ

ಅಭಿದಾ	ಲಕ್ಷಣ	ವ್ಯಂಜನ
(ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ)	(ಗುಣ)	ಸೂಚಕಶಕ್ತಿ

ಪದಗಳ ನಡುವಣ.

ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಒಂದು ಪದವು ಮೂರು ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ: ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ (ಅಭಿದ); ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ (ಲಕ್ಷಣ), ಮತ್ತು, ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ (ವ್ಯಂಜನ).

ಪದವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಿದ ತಕ್ಷಣ ಗ್ರಹಿಸುವ ಅರ್ಥವು ಅದರ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅರ್ಥವಾಗಿದೆ (ಮುಖ್ಯ-ಅರ್ಥ). ಹೀಗೆ ತಿಳಿಸುವ ಅರ್ಥ; ಮುಂದಿನ ಪದಕ್ಕೆ ಅದರ ಸಂಬಂಧ; ಮತ್ತು, ಅದರ ಸ್ವಂತ ಅರ್ಥವು ಸೂಚಕ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತದ (ವಾಚ್ಯ-ವಾಚಕ) ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಾಗಿದೆ. ಪದಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ಅಭಿದ-ವ್ಯಾಪಾರ, ಸಂಕೇತ ಅಥವಾ ಅರ್ಥದ ಶಕ್ತಿ, ಪದದ ಸೂಚಕ ಶಕ್ತಿಯು ವ್ಯಂಜನ-ಅರ್ಥದ ಮೂಲಕ.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ, ಸೂಚಿಸಲಾದ ಅರ್ಥ ಅಥವಾ ಪದದ ಸಾರವಾಗಿರುವ ವ್ಯಂಜನ-ಅರ್ಥವು ಅತ್ಯಂತ ಆಸಕ್ತಿದಾಯಕವಾಗಿದೆ, ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು, ಚರ್ಚೆಯಾಗಿದೆ. ಪದದ ಅರ್ಥವು ಅದರ ಅಕ್ಷರಶಃ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ, ಸೀಮಿತವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತತ್ವವನ್ನು ಇದು ಆಧರಿಸಿದೆ; ಪದವು ಸ್ಪಷ್ಟಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತಲುಪುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ಪದವು ಮತ್ತೊಂದು ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ವ್ಯಂಜನ-ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಪದದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಸಕ್ರಿಯಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು, ಪದವು ಹೊಸ ಹೊಳಪನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪದದ ಸೂಚಕ ಕಾರ್ಯದ ಮೂಲಕ; ಒಂದು ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಅಥವಾ ಅರ್ಥಗಳ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅಕ್ಷರಶಃ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮೀರಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ, ಹೆಚ್ಚು ಸುಂದರ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸೂಚಿಸುವ ಪದ, ಸೂಚಿಸಿದ ಅರ್ಥ, ಸಲಹೆಯ ಶಕ್ತಿ, ಮತ್ತು, ಅವರ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ, ಇದು

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುತ್ತದೆ. {ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾವ್ ಅವರ ಬ್ಲಾಗ್ ಗಳು; 'ಅರ್ಥ'ದ ಅರ್ಥ–ಭಾಗ ಎರಡು }

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ನೇರವಾದ ಅಕ್ಷರಶಃ ಮತ್ತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವಲ್ಲ, ಆದರೆ ಸೂಚಿಸಲಾದ, ಪರೋಕ್ಷ (ಪರೋಕ್ಷ–ಅರ್ಥ) ಮತ್ತು ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪದಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅರ್ಥಗಳು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. {ಶ್ರೀನಿವಾಸರವ್ ಅವರ ಬ್ಲಾಗ್ ಗಳು; 'ಅರ್ಥ'ದ ಅರ್ಥ–ಭಾಗ ಎರಡು }

ಆನಂದವರ್ಧನನು ತನ್ನ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಜಾರ್ಥ (ಅವ್ಯಕ್ತ ಅಥವಾ ಸೂಚಿಸಿದ ಅರ್ಥ) ಧ್ವಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ – ಬಹುಶಃ ಭರ್ತೃಹರಿಯ ಸ್ಫೋಟ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿರಬಹುದು . ಇದ ವ್ಯದ ಸಾರ. ಇದು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಲಹೆಯ ಕಾರ್ಯದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇದು ವ್ಯಂಜ ಹಿರಂಗಪಡಿಸುವುದು) ಮತ್ತು ಧ್ವನನ (ಪ್ರತಿಧ್ವನಿ) ಅಥವಾ ಗಮನ (ಸೂಚನೆ) ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯಯ ರಿಚಯ) ಇದು ವಾಚ್ಯ (ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ಅರ್ಥ) ಗಿಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿದೆ. {ಶ್ರೀನಿವಾಸರವ್ ಅವರ ಬ್ಲಾಗ್ ಗಳು; 'ಅರ್ಥ'ದ ಅರ್ಥ–ಭಾಗ ಎರಡು }

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಧ್ವನಿಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಶಬ್ದ ಶಕ್ತಿ ಮೂಲವಾಗಿ ; ಮತ್ತು ಅರ್ಥ–ಶಕ್ತಿ ಸೂರ್ಲಾಎ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸೂಚಿತ ಅರ್ಥವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ, ಉಂಗುರಗಳು ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ (ಧ್ವನಾತ್ ಇತಿ ಧ್ವನಿ) {ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾವ್ ಅವರ ಬ್ಲಾಗ್ ಗಳು; 'ಅರ್ಥ'ದ ಅರ್ಥ–ಭಾಗ ಎರಡು}

ಧ್ವನಿ ತತ್ವವು ಕಾವ್ಯ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಮತ್ತು, ಅದರ ಆಂತರಿಕ ಸಾರದಿಂದ ಪಡೆದ ರಸದ ಅನುಭವವು ಕಾವ್ಯದ ಅಂತಿಮ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಕಾವ್ಯಸ್ಯ ಆತ್ಮ ಧ್ವನಿ ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವು ಕಾವ್ಯಸ್ಯ ಆತ್ಮ ರಸಃ ಎಂದು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. {ಶ್ರೀನಿವಾಸರವ್ ಅವರ ಬ್ಲಾಗ್ ಗಳು; 'ಅರ್ಥ'ದ ಅರ್ಥ–ಭಾಗ ಎರಡು }

ಅಕ್ಷರಶಃ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬದಿಗಿಟ್ಟ, ಪ್ರಕಾರ (ಅತ್ಯಂತತಿರಸ್ಕೃತ–ವಾಚ್ಯ); ಮತ್ತು, ಅಕ್ಷರಶಃ ಅರ್ಥವು ಪಲ್ಲಟಗೊಂಡ ಅಥವಾ ವಿಚಲಿತವಾಗುವ ಪ್ರಕಾರ (ಅರ್ಥಾರ್ಂತರಸಂಕ್ರಮಿತ – ವಚ);

ಎ (ii) ಅಕ್ಷರಶಃ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಿಸಿರುವ ಎರಡನೆಯ ವಿಧ, ಆದರೆ ಇದು ಸೂಚಿತ ಅರ್ಥವನ್ನು ಉಪ–ಸೇವೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ (ವಿವಕ್ಷಿತಾನ್ಯಪರ – ವಚ್ಯ);

2. ಧ್ವನಿಯ ಸಲಹೆಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವ ಪಠದಲ್ಲಿನ ಅಂಶದ ಪ್ರಕಾರ ಎರಡನೇ ವಿಧ;

3. ಮತ್ತು, ವರ್ಗೀಕರಣದ ಮೂರನೇ ತತ್ತ್ವವು ಧ್ವನಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ, ಸೂಚಿಸಲಾದ ಅರ್ಥವು ಮೂರು ವಿಧಗಳಾಗಿರಬಹುದು.

ಸಿ (i) : ಇದು ಒಂದು ವಸ್ತುವಾಗಿರಬಹುದು (ವಸ್ತು ಧ್ವನಿ), ಕೆಲವು ಅಪರೂಪದ ಸಂಗತಿ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನೆ ಅಥವಾ ಘಟನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸಿ (ii) : ಇದು ಕೆಲವು ಅಲಂಕಾರ ಅಥವಾ ಮಾತಿನ ಆಕೃತಿಯಾಗಿರಬಹುದು (ಅಲಂಕಾರ ಧ್ವನಿ) .

ಸಿ (ii) : ಧ್ವನಿಯ ಮೂರನೇ ವಿಧವು ಧ್ವನಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ರಸ – ಧ್ವನಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ, ಅಲ್ಲಿ ರಸ ಅಥವಾ ಸುವಾಸನೆ ಅಥವಾ ಭಾವನೆ ಅಥವಾ ಭಾವ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದ ಭಾವ ಅಥವಾ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ರಸವು ಸಂತೋಷದ ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ನಿರಾಕಾರ ರೂಪವಾಗಿದೆ. ರಸವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸಬಹುದು ಆದರೆ ವಿವರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. {ಶ್ರೀನಿವಾಸರವ್ ಅವರ ಬ್ಲಾಗ್ ಗಳು; 'ಅರ್ಥ'ದ ಅರ್ಥ–ಭಾಗ ಎರಡು }

ಉದಾತ್ತ ಅರ್ಥ

'ಮೃದುಮಧುರ ವಚನರಚನೆ'ಯೆಂದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾದ ಅರ್ಥವೂ ಇರಬೇಕೆಂಬುದು ಅವನ ಭಾವನೆ. ಕೇಳುವ ಜನರಿಗೆ ಅದು ಹಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ಅಂದವಾಗಿರಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವು ಉದಾರವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ.

ಮೃದು ವಚನ ಅಂದರೆ ಮೆಲುಮಾತು. ಮಧುರವೆಂದರೆ ಇಂಪಾದ; ರಚನೆಯೆಂದರೆ – ಕಾವ್ಯರಚನೆ. ಉದಾತ್ತ ಅರ್ಥವೆಂದರೆ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಅರ್ಥ. ಕೇಳುವ ಜನರಿಗೆ ಹಿತ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಉದಾತ್ತತೆಯು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.ಕಾವ್ಯವು ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅರ್ಥದ ಉದಾತ್ತತೆಯೆನ್ನುವುದೇ ನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧಿ.[1]

ಉದಾರ

ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಅದರ ನೈಜ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅತಿಶಯವಾಗುವಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ ಅದು ಉದಾರ ಗುಣ. (ಪದ್ಯ –79–80) ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಷಯವಿದು.

ಪರಿವೃತ್ತಿ

ಅರ್ಥಗಳು ವಿನಿಮಯವಾಗುವಂತೆ ವಿವರಿಸುವುದು ಪರಿವೃತ್ತಿ.[2]

ಅಧ್ಯಾಯ 42

ಔಚಿತ್ಯ

ರಸಭಂಗಕ್ಕೆ ಅನೌಚಿತ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರಾವುದೂ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಔಚಿತ್ಯದ ಪಾಲನೆಯೇ ರಸದ ಪರಮ ರಹಸ್ಯ.

ಆದುದರಿಂದಲೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ವಸ್ತುವೂ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ಉದಾತ್ತನಾಯಕನೂ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಇರಬೇಕೆಂದು ಭರತನು ವಿಧಿಸಿರುವುದು. ಈ ವಿಧಿಯನ್ನು ಪಾಲಿಸಿದರೆ ಕವಿಯು ನಾಯಕನ ಔಚಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅನೌಚಿತ್ಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪು ಮಾಡಲಾರನು. ಆದರೆ ಸ್ವಬುದ್ಧಿ ಕಲ್ಪಿತವಾದ ಕಥೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಾದಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧವೂ ಅನುಚಿತವೂ ಆದ ನಾಯಕ ಸ್ವಭಾವವರ್ಣನೆಯಿಂದ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ತಪ್ಪಾಗುವುದು. ಇದು ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಓದುಗನ ಮೇಲೆ ಉದ್ದೇಶಿತ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬೇಕಾದರೆ ಅದರ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ನಡುವೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇರಬೇಕು; ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ಪ್ರಧಾನ ಅಂಶವಾದ 'ಅಂಗಿ'ಗೂ ಉಳಿದ 'ಅಂಗ'ಗಳಿಗೂ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇರಬೇಕು. ಈ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯನ್ನೇ ಭಾರತೀಯ ಅಲಂಕಾರಕರು 'ಔಚಿತ್ಯ'ವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ಕಾವ್ಯದ ಸಮಸ್ತಾಂಶಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಗೂ ಇದೇ ಒರೆಗಲ್ಲು. ವರ್ಣವಿನ್ಯಾಸವಾಗಲಿ ಶಬ್ದ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಲಿ, ಉಕ್ತಿ ಚಮತ್ಕಾರವಾಗಲಿ, ಕಥಾವಸ್ತುವಾಗಲಿ, ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆಯಾಗಲಿ, ಬೇರೊಂದು ಅಂಶವಾಗಲಿ ರಸಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ; ರಸಕ್ಕೆ ಅನುಚಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ದೂಷ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ' (ಭಾಕಾಮೀ : ಪು. 447) ಅಲಂಕಾರಪ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲೇ ಔಚಿತ್ಯ ಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಿತ್ತಾದರೂ, ಧ್ವನಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿತು. ಆನಂದ ವರ್ಧನನು ಎಲ್ಲಾ ದೋಷಗಳಿಗೂ 'ಅನೌಚಿತ್ಯ'ವೇ ಮೂಲವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲಿನ ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರ ಕಾವ್ಯಕ್ರಿಯೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವನ್ನಾಗಿ

ಔಚಿತ್ಯಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಆ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ತನ್ನ 'ಔಚಿತ್ಯವಿಚಾರ ಚರ್ಚಾ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಔಚಿತ್ಯದ ಇರುವಿಕೆ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಮಾತ್ರ. ಅದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಮೌಲಿಕತೆಗೆ ಯಾವ ಕೊಡುಗೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅನೌಚಿತ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರೂ, ಒಟ್ಟು ಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅದು ಏನೂ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರದೇ ಹೋಗುವುದು ಶ್ರೇಷ್ಠಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆದ್ದೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಕಲ್ಪನೆಯಾದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಗುರುತಿಸಿದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾದರೂ, ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಹಂತಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದು ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೆ.1

ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ

ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಪದವು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಪ್ರಕಾರ; ಅದರ ಔಚಿತ್ಯ; ಅದರ ಶೈಲಿ; ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮ. ಇವೆಲ್ಲದರ ನಡುವೆ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವಿರಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ದುರ್ಬಲವಾಗಿದ್ದರೆ ಕೃತಿಯು ಸೋಲುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ದುಃಖದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರದ ವರ್ಣನೆಯು ಬಂದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಭಾಸವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ.

ಛಂದೋನಿಯಮಗಳಲ್ಲದ ಗದ್ಯ ಬಂಧದಲ್ಲಿಯೂ ಮೇಲೆ ಹೇಳಲಾದ ಔಚಿತ್ಯವೇ ಸಂಘಟನೆಗೆ ನಿಯಾಮಕ. ಅಥವಾ ಪದ್ಯಬಂಧದಂತೆ ಗದ್ಯಬಂಧದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಘಟನೆಯು ರಸದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನೇ ಸರ್ವತ್ರ ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯದ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ; ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗದ್ಯ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಅದು ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆಯೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ವಿಪ್ರಲಂಭಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ಕರುಣರಸಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಾಗ ಅತಿದೀರ್ಘಸಮಾಸದ ಸಂಘಟನೆಯು ಶೋಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ. 'ರೌದ್ರ', 'ವೀರ' ಮೊದಲಾದ ರಸಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗಲೂ ಕೂಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಸವಿಲ್ಲದ ಸಂಘಟನೆಯೇ ಬರುತ್ತದೆ. ವಿಷಯದ ಔಚಿತ್ಯವು ರಸದ ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಬೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಿರಿಯದೂ ಹೌದು; ಹಿರಿಯದೂ ಹೌದು. ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಶೃಂಗಾರಕರುಣಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗಲೂ ಸಮಾಸವೇ ಇಲ್ಲದ ಸಂಘಟನೆಯು ಬರುವುದಿಲ್ಲ; ಹಾಗೆಯೇ ರೌದ್ರಾದಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗಲೂ ನಾಟಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿದೀರ್ಘಸಮಾಸದ ಸಂಘಟನೆಯು ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಂಘಟನೆಯ ಪರಿಯನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಪ್ರಬಂಧವೂ ಕೂಡ ರಸಾದಿಗಳಿಗೆ ವ್ಯಂಜಕವಾಗುವುದೆಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಅದರ ವ್ಯಂಜಕತ್ವದ ನಿಯಮಗಳನ್ನಿಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ: 1) ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರಸ ಭಾವಗಳನ್ನಲಕ್ಷಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ

ಉಚಿತವಾದ ವಿಭಾವ, ಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಯೋಜನೆಯಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯವು ಬರುವಂತೆ ಕಥಾಶರೀರವನ್ನು ರಚಿಸುವುದು–ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾವದ ಔಚಿತ್ಯವು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಭಾವದ ಔಚಿತ್ಯವು 'ಪ್ರಕೃತಿ' ಅಥವಾ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ಔಚಿತ್ಯದಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಪ್ರಕೃತಿ'ಯಲ್ಲಿ 'ಉತ್ತಮ', 'ಮಧ್ಯಮ', 'ಅಧಮ' ಮತ್ತು 'ದಿವ್ಯ', 'ಮಾನುಷ' ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಭೇದಗಳಿವೆ. ಈ 'ಪ್ರಕೃತಿ'ಯನ್ನು ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಸಾಂಕರ್ಯ ಬರದಂತೆ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೆ ಔಚಿತ್ಯವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಮಾನುಷನಾದ 'ಪ್ರಕೃತಿ'ಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದರೆ ಅನೌಚಿತ್ಯವೊದಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕೇವಲ ಮನುಷ್ಯರೇ ಆದ ರಾಜಾದಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಸಪ್ತ ಸಾಗರೋಲ್ಲಂಘನವೇ ಮೊದಲಾದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ, ಅವು ವಸ್ತುತಃ ಸೊಗಸಾಗಿದ್ದರೂ, ಸರ್ವಥಾ ನೀರಸಗಳೇ ಆಗುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನೌಚಿತ್ಯವೇ ಕಾರಣ.ಇದು ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಷಯವಾಯಿತು. ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ವಿಷಯವಾಯಿತು.ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಯಕ್ಕೂ ಇದು ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಸಮಯ, ಸಂದರ್ಭ ನೋಡಿ ಮಾತಾಡಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಸಮಯ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭ ನೋಡು ಮಾತಾಡುವುದನ್ನು ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ವ್ಯವಹಾರ: ಸಾಹಿತ್ಯ: ರಂಗಭೂಮಿ: ಸಾಮಾಜಿಕ ನಡವಳಿಕೆ – ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ.2 ಔಚಿತ್ಯ ಜ್ಞಾನ; ಉಚಿತಾನುಚಿತ ವಿವೇಕ; ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವಿಶಾಲ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದೆ.

ಈ ಪದವು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಪ್ರಕಾರ; ಅದರ ಔಚಿತ್ಯ; ಅದರ ಶೈಲಿ, ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮ. ಇವೆಲ್ಲದರ ನಡುವೆ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವಿರಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ದುರ್ಬಲವಾಗಿದ್ದರೆ ಕೃತಿಯು ಸೋಲುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ದುಃಖದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರದ ವರ್ಣನೆಯು ಬಂದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಭಾಸವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಉನ್ನತ ಶೈಲಿ ಅಗತ್ಯವಿರುವುದು ಕೃತಿಯ ಘನತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಛಂದೋನಿಯಮಗಳಿಲ್ಲದ ಗದ್ಯ ಬಂಧದಲ್ಲಿಯೂ ಮೇಲೆ ಹೇಳಲಾದ ಔಚಿತ್ಯವೇ ಸಂಘಟನೆಗೆ ನಿಯಾಮಕ. ಅಥವಾ ಪದ್ಯಬಂಧದಂತೆ ಗದ್ಯಬಂಧದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಘಟನೆಯು ರಸದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನೇ ಸರ್ವತ್ರ ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯದ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ; ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಗದ್ಯ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಅದು ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆಯೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ವಿಪ್ರಲಂಭಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ಕರುಣರಸಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಾಗ ಅತಿದೀರ್ಘಸಮಾಸದ ಸಂಘಟನೆಯು ಶೋಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ. 'ರೌದ್ರ', 'ವೀರ' ಮೊದಲಾದ

ರಸಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗಲೂ ಕೂಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಸವಿಲ್ಲದ ಸಂಘಟನೆಯೇ ಬರುತ್ತದೆ. ವಿಷಯದ ಔಚಿತ್ಯವು ರಸದ ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಬೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಿರಿಯದೂ ಹೌದು; ಹಿರಿಯದೂ ಹೌದು. ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಶೃಂಗಾರಕರುಣಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗಲೂ ಸಮಾಸವೇ ಇಲ್ಲದ ಸಂಘಟನೆಯು ಬರುವುದಿಲ್ಲ; ಹಾಗೆಯೇ ರೌದ್ರಾದಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗಲೂ ನಾಟಕಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿದೀರ್ಘಸಮಾಸದ ಸಂಘಟನೆಯು ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಂಘಟನೆಯ ಪರಿಯನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಪ್ರಬಂಧವೂ ಕೂಡ ರಸಾದಿಗಳಿಗೆ ವ್ಯಂಜಕವಾಗುವುದೆಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಅದರ ವ್ಯಂಜಕತ್ವದ ನಿಯಮಗಳನ್ನಿಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ: 1) ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರಸ ಭಾವಗಳನ್ನನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ವಿಭಾವ, ಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಯೋಜನೆಯಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯವು ಬರುವಂತೆ ಕಥಾಶರೀರವನ್ನು ರಚಿಸುವುದು–ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾವದ ಔಚಿತ್ಯವು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಭಾವದ ಔಚಿತ್ಯವು 'ಪ್ರಕೃತಿ' ಅಥವಾ ಪಾತ್ರರಚನೆಯ ಔಚಿತ್ಯದಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಪ್ರಕೃತಿ'ಯಲ್ಲಿ 'ಉತ್ತಮ', 'ಮಧ್ಯಮ', 'ಅಧಮ' ಮತ್ತು 'ದಿವ್ಯ', 'ಮಾನುಷ' ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಭೇದಗಳಿವೆ. ಈ 'ಪ್ರಕೃತಿ'ಯನ್ನು ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಸಾಂಕರ್ಯ ಬರದಂತೆ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೆ ಔಚಿತ್ಯವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಮಾನುಷನಾದ 'ಪ್ರಕೃತಿ'ಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದರೆ ಅನೌಚಿತ್ಯವೊದಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕೇವಲ ಮನುಷ್ಯರೇ ಆದ ರಾಜಾದಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಸಪ್ತ ಸಾಗರೋಲ್ಲಂಘನವೇ ಮೊದಲಾದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ, ಅವು ವಸ್ತುತಃ ಸೊಗಸಾಗಿದ್ದರೂ, ಸರ್ವಥಾ ನೀರಸಗಳೇ ಆಗುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನೌಚಿತ್ಯವೇ ಕಾರಣ.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ. ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ, ಪುಟ. 147
2. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ 1990 ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಪುಟ.144–146.

ಅಧ್ಯಾಯ 43

ಬೆದಂಡೆ ಮತ್ತು ಚಿತ್ತಾಣ

ಪದ್ಯ 34–35 : ಬೆದಂಡೆ – ಚತ್ತಾಣ : ಬೆದಂಡೆ (ಸಂ., ವೈದಂಡಿಕಾ), ಚತ್ತಾಣ (ಸಂ., ಚಿತ್ತಾಯತನ). ಕಂದಪದ್ಯವೂ 'ಅಮಳಿನ' (ದೋಷ ರಹಿತವಾದ) ವೃತ್ತವೂ ಒಂದೊಂದು ಎಡೆಗೆ ಒಂದೊಂದರಂತೆ ಕೂಡಿ, 'ಜಾತಿಜಾಣು' (ದೇಸಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೌಶಲ) ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಡಗಿನಿಂದ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ, ಅದು ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬವೆನಿಸುವುದು.

ಹಲವು ಕಂದಗಳು, ಚೆಲುವಾದ ವೃತ್ತ ಅಕ್ಕರ ಚೌಪದಿ ಗೀತಿಕೆ ತ್ರಿಪದಿ – ಇವು ಸೊಗಸುವಡೆದು ಮೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅದು ಚತ್ತಾಣ.

ಬೆದಂಡೆ ಚತ್ತಾಣಗಳು ಹಿಂದಿನ ದೇಸಿಗಬ್ಬದ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾಮಗಳಾಗಿದ್ದ ಬಹುದೆಂದೂ, ಎರಡನೆಯ ನಾಗವರ್ಮನು ತನ್ನ 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ'ವು' 'ಚತ್ತಾಣ'ದ ನಾಮಾಂತರವಾಗಿರಬಹುದೆಂದೂ, ಅವರು ಹೇಳುವ 'ಮಾಡುಗಬ್ಬ'ದ ಒಳಪ್ರಭೇದಗಳಿವೆಂದೂ ಈ ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ ಮುಂತಾದ ದೇಗಬ್ಬದ ಸಂತತಿಯಲ್ಲಿಯೆ ಇಂದಿನ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧ' ಇಲ್ಲವೆ 'ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಬಂಧವು ತಲೆದೋರಿರಬೇಕೆಂದೂ, ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ' ಬೆದಂಡೆ, ಚಿತ್ರಾಣ'ಗಳೆಂದರೆ ಹಿಂದಣ ದೇಸಿಯಾದ ದೃಶ್ಯ- ಶ್ರವ್ಯಗಳೆಂಬ ಕಾವ್ಯಭೇದಗಳಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದೂ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.1

'ಬೆದಂಡ' ಎಂಬುದು "ಕೇಳಲಿಕ್ಕೂ ನೋಡಲಿಕ್ಕೂ ಇರುವ ದೇಸೀಗಾನದ ದೃಶ್ಯಕಲೆ" ಎಂದು ಕೆ.ಪಿ. ವೆಂಕಟಪ್ಪಶೆಟ್ಟಿ ಅವರ ಮತ : 'ನಾಟ್ಟಗರಣ'ಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೊಂಡ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ 'ಮೋಹಿನೀ ಕಲೆ'ಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಈ ಬೆದಂಡೆಯಾಗಿರಬಹುದು. (ಸಮರ್ಪಣೆ 'ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ' 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಅವರ ಲೇಖನವನ್ನು ನೋಡಿ. 'ನಾಡ ಹಗರಣ' ದೇಸೀ ನಾಟಕವೆ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. (ಕ.ಮಾರ್ಗದಲ್ಲೂ 'ಪಗರಣ'ದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಪ. ।– 68).

"ಚತ್ತಾಣ (= ಚಿತ್ತಾಯತನ), ಬೆಂದಡೆ (= ವೈದಂಡಿಕ) ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಬಂಧ ಜಾತಿಗಳು, ನಮಗೆ ತಿಳಿದಮಟ್ಟಿಗೆ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಲಂಕಾರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಉಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ."2

43. 1 ಚತ್ತಾಣ

ಚತ್ತಾಣದ ಕುರಿತು ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಾದರೆ ಅದನ್ನು ಶ್ರವ್ಯ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ಉಪನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ದೇಸಿಯೊಳಗಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಭೇದವೆನ್ನಬಹುದಾದ ದೃಶ್ಯದ ಅಥವಾ ದೇಸಿ ನಾಟಕ (ಆಟ)ದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಈಗ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ನೋಡುವ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಚತ್ತಾಣವೆಂದೂ, ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನಕಾರನು ಬಾಜನೆಗಬ್ಬವೆಂದೂ ಹೆಸರಿಸಿದುವು ದೇಸಿ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಎರಡು ಹೆಸರುಗಳೆಂದೇ ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಚತ್ತಾಣದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೀಕ್ಷಿಸಿರಿ:–

ಕಂದಗಲ್ಪಲವಾಗಿರೆ ।
ಸುಂದರವೃತ್ತಂಗಳಕ್ಕರಂ ಚೌಪದಿಮ ॥
ತ್ತಂದಲ್ ಗೀತಿಕೆ ತಿವದಿಗ ।
ಳಚಿದಂಬೆತ್ತೆಸೆಯೆ ಪೇರ್ದೊಡದು ಚತ್ತಾಣಂ

ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೀಕ್ಷಿಸುವಾಗಲೇ ಇದು 'ಬೆದಂಡೆ'ಯಿಂದ ಪರಿಮಾಣದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡದೆಂಬುದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದೆ. 'ಚತ್ತಾಣ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಹೇಗೆ ಮೈಗೊಡಿದೆಂಬುದು ಇನ್ನೂ ಕಗ್ಗಂಟಿನೊಳಗಿನದಾಗಿಯೇ ಇದೆ. 'ಜಕ್ಕ+ತಾಣಂ' ಎಂಬುದೇ ಉಚ್ಚಾರಣದ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ, ಮದ್ಯದ 'ಕ್ಕ'ಕಾರವು ಲೋಪಿಸಿ 'ಜತ್ತಾಣಂ' ಎಂದಾಗಿರಬಹುದು; ಆದಿಯ ಜಕಾರವು 'ಚ'ಕಾರವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಮಾರ್ಪಟ್ಟುದಿರಬಹುದು; ಎಂದು ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ನಾನೂ ಸಂದೇಹಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಕೆಲವೆಡೆಯಲ್ಲಿ 'ಚತ್ತಾಣ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ 'ಜತ್ತಾಣ' ಎಂಬುದಾಗಿಯೂ ತೋರುತ್ತಿದೆ. ಆ ಭಾವನೆಯೇ ಸಾಧು ಎಂದಾದರೆ 'ಜತ್ತಾಣ'ವೇ ಮೂಲರೂಪವಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಈ ಪದಕ್ಕೆ ಮೂಲಾಶ್ರಯವಾದ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದ ಅಚ್ಚಾದ ಎರಡು ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲೂ 'ಚತ್ತಾಣ'ವೆಂಬ ರೂಪವೇ ಇದೆ. ಈ ಪೂರ್ವದ 'ಚತ್ತಾಣ' ರೂಪವು 'ಜಕ್ಕತಾಣ' ಎಂಬುದರಿಂದ 'ಜತ್ತಾಣ'ವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿ ಕಡೆಗೆ ಮಾರ್ಪಟ್ಟುದು ಎಂದರೆ ಹುರುಳಿಲ್ಲದ ವಾದ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗುವುದೆಂದು ಸಂಶಯವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅದರಿಂದ ಆ ಪದವು ಹೇಗೆ ರೂಪಿಸಿರಬಹುದು? ಹೇಗೆ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ದೇಸಿಗಬ್ಬದ ಹೆಸರಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿರಬಹುದು?

ಚತ್ತಾಣವು ದೇಸಿಗಬ್ಬದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿತ್ತು ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಚೌಪದಿ(ನಾಲ್ಕು ಸಾಲಿನ ಹಾಡು) ಗೀತಿಕೆ; ಚತ್ತಾಣಂಗಳು ದೇಸಿಗಬ್ಬಗಳು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಚತ್ತಂ ಎಂದರೆ ತಕ್ಕು ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಆಣಂ ಎಂದರೆ ಹಾಡುಗಾರ ಎಂದರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಚತ್ತ ಮತ್ತು ಆಣಂ ಎಂಬ ಪದಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಚತ್ತಾಣವಾಗಿದೆ.3

43.2 ಬೆದಂಡೆ–ಚತ್ತಾಣ

ನುಡಿಗೆಲ್ಲಂ ಸಲ್ಲದ ಕ
ನ್ನಡದೊಳ್ ಚತ್ತಾಣಮುಂ ಬೆದಂಡೆಯು ಮೆಂದೀ
ಗಡಿನ ನೆಗಳ್ತೆಯ ಎಂದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. (1–33)
ಕಂದಮುಮಮಳಿನ ವೃತ್ತಮು
ಮೊಂದೊಂದೆಡೆಗೊಂ (ಡು) ಜಾತಿಜಾಣೆಸೆಯೆ ಬೆಡಂ
ಗೊಂದಿವರಳಮರೆ ಪೇರಲ್
ಸುಂದರ ರೂಪಾ ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬಮದಕ್ಕುಂ(ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ 1–34)

ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬದ ಕುರಿತು ಕವಿರಾಜವಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನಂತೆ ವಿವರಣೆಯಿದೆ. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಜಾಣ್ಮೆಯ; ಬೆಡಗಿನ; ಸುಂದರ ರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದೇ ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬೆದಂಡೆ–ಚತ್ತಾಣ: ಬೆದಂಡೆ(ಸಂ.ವೈದಂಡಿಕಾ). ಚತ್ತಾಣ(ಸಂ. ಚಿತ್ರಾಯತನ). ಕಂದಪದ್ಯವೂ 'ಅಮಳಿನ' (ದೋಷ ರಹಿತವಾದ) ವೃತ್ತವೂ ಒಂದೊಂದು ಎಡೆಗೆ ಒಂದೊಂದರಂತೆ ಕೂಡಿ, 'ಜಾತಿಜಾಣು' (ದೇಸಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೌಶಲ) ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಡಗಿನಿಂದ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಅದು ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬವೆನಿಸುವುದು. ಹಲವು ಕಂದಗಳು, ಚೆಲುವಾದ ವೃತ್ತ ಅಕ್ಕರ ಚೌಪದಿ ಗೀತಿಕೆ ತ್ರಿಪದಿ – ಇವು ಸೊಗಸುವಡೆದು ಮೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅದು ಚತ್ತಾಣ. ಬೆದಂಡೆ – ಚತ್ತಾಣಗಳು ಹಿಂದಿನ ದೇಸಿಗಬ್ಬದ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾಮಗಳಾಗಿರಬಹುದೆಂದೂ, ಎರಡನೆಯ ನಾಗವರ್ಮನು ತನ್ನ 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿರುವ 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ'ವು 'ಚತ್ತಾಣ'ದ ನಾಮಾಂತರವಾಗಿರಬಹುದೆಂದೂ, ಅವನು ಹೇಳುವ 'ಪಾಡುಗಬ್ಬ'ದ ಒಳಪ್ರಭೇದಗಳಿವೆಂದೂ ಈ ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ ಮುಂತಾದ ದೇಸಿಗಬ್ಬದ ಸಂತತಿಯಲ್ಲಿಯೆ ಇಂದಿನ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧ' ಇಲ್ಲವೆ 'ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಬಂಧ'ವು ತಲೆದೋರಿರಬೇಕೆಂದೂ, ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ 'ಬೆದಂಡೆ–ಚತ್ತಾಣ'ಗಳೆಂದರೆ ಹಿಂದಣ ದೇಸಿಯಾದ ದೃಶ್ಯ–ಶ್ರವ್ಯಗಳೆಂಬ ಕಾವ್ಯಭೇದಗಳಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದೂ ಮುಳಿಯತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರುಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.4

'ಬೆದಂಡೆ' ಎಂಬುದು "ಕೇಳಲಿಕ್ಕೂ ನೋಡಲಿಕ್ಕೂ ಇರುವ ದೇಸೀಗಾನದ ದೃಶ್ಯಕಲೆ" ಎಂದು ಕೆ.ಪಿ.ವೆಂಕಪ್ಪಶೆಟ್ಟಿ ಅವರ ಮತ: 'ನಾಟ್ಟಗರಣ'ಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೊಂಡ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ 'ಮೋಹಿನೀ ಕಲೆ'ಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಈ ಬೆದಂಡೆಯಾಗಿರಬಹುದು. 'ನಾಡ ಪಗರಣ' ದೇಸೀ ನಾಟಕವೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. (ಕ.ಮಾರ್ಗದಲ್ಲೂ 'ಪಗರಣ'ದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಪ.1–68). "ಚತ್ತಾಣ(=ಚಿತ್ರಾಯತನ). ಬೆಂದಂಡೆ(=ವೈದಂಡಿಕ) ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಬಂಧ ಜಾತಿಗಳು, ನಮಗೆ ತಿಳಿದಮಟ್ಟಿಗೆ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಉಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ."

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಚತ್ತಾಣವೆಂಬ ಕಾವ್ಯಭೇದವನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವಾಗ (1–35) ಸಕ್ಕರ ಚೌಪದಿ ಗೀತಿಕೆ ತಿವದಿ ಎಂಬ 4 ದೇಸಿಛಂದದ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಛಂದೋಂಬುಧಿ'ಯ 5ನೆಯ ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿ ಮದನವತಿ ಅಕ್ಕರ ಚೌಪದಿ ಗೀತಿಕೆ ಏಳೆ ತ್ರಿಪದಿ ಉತ್ಸಾಹ ಷಟ್ಪದಿ ಅಕ್ಕರಿಕೆ ಛಂದೋವತಂಸ–ಎಂಬ 10 ಬಗೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಜಯಕೀರ್ತಿಯ

“ಛಂದೋನುಶಾಸನ’ದ ಸಪ್ತಮಾಧಿಕಾರದಲ್ಲಿ ಇವನ್ನೆ ಬೇರೆ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ: ಅಕ್ಷರ ತ್ರಿಪದಿಕಾ ಏಲ್ಲಾ ಚತುಷ್ಪದಿಕ ಛಂದೋವತಂಸ ಪಟ್ಪದಿಕಾ ಅಕ್ಷರಿಕಾ ಮದನವ ಗೀತಿಕಾ ಎಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ. ‘ಛಂದೋಂಬುಧಿ’ಯ ದೇ ಛಂದದ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಉತ್ಸಾಹ’ ಎಂಬೊಂದು ಬಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ, ‘ಮಾನಸೋಲ್ಲಾಸ’ದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪದಿ ಮತ್ತು ಪಟ್ಪದಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ’ದಲ್ಲಿ ಆಯೆರಡನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಏಳೆಯ ವಿಚಾರವೂ ಬಂದಿದೆ, ಈ ಅಚ್ಚ ಕನ್ನಡ ಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಯೋ ಅಪ್ರಧಾನವಾಗಿಯೋ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಾಚೀನಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಎಡೆಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದವು ಜಾನಪದ ವಾಯ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಕೂಡ ಕಷ್ಟ, ಈ ಅಚ್ಚ ಕನ್ನಡ ಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಗಣವಿನ್ಯಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರಿಂದ ಕ್ರಮವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿರ ಬಹುದೆಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೆರಡರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದಾದರೂ ಎಲ್ಲವೂ ಹೀಗೆಯೇ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡವೆಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಮಟ್ಟು, ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ಮಟ್ಟು ಗಳಿಗೆ ಅಳವಡುವ ಮೂಲಸೂತ್ರವಾದ ಗಣವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆಯೆಂದು ತೋರಿಸುವುದು ಕೂಡ ಸರಿಯಾಗಲಾರದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ತಾತ್ಪರವೆಂದರೆ, ಕನ್ನಡದ ಅಂಶಗಣದ ಜಾಯಮಾನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಮಟ್ಟುಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಸಂಭವನೀಯ ಎಂಬುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಪ್ರಭೇದಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡದ ಜಾಯಮಾನಕ್ಕೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ಪ್ರಾಕೃತ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪ್ರಭಾವದ ಕಂದ ಮತ್ತು ರಗಳೆ, ದೇಸಿಛಂದಸ್ಸಿನ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಈಚಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿಕೊಂಡ ಸಾಂಗತ್ಯ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಟ್ಟುಗಳಾದ ತ್ರಿಪುಡೆ ಯಾಲಪದ ಮೊದಲಾದವು. ಹಾಗೆಯೇ ತೆಲುಗು ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದ ಹಾಗೆ ತೋರುವ ದ್ವಿಪದಿ ಸೀಸಪದ್ಯಗಳು, ಜಾನಪದ ಗೇಯವಾಯ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ತ್ಯಾಗಮಾನ ಮತ್ತು ಆ ರೀತಿಯ ಧಾಟಿಗಳು–ಇವೆಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪ್ರಭೇದಗಳಾಗಿಯೇ ಗಣ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ವಿಷಯುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆಯಾ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಂಕಲಿಸಿ, ಶ್ರುತಿರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಶದವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಈಗ ನಾಗವರ್ಮನ ಸೂಚನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಭೇದದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಹೇಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆ.

{ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸು. ಓ.ವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲ ಶಾಸ್ತ್ರೀ. ಖಿ.ವಿ.ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ. ಕೃಷ್ಣ ಮೂರ್ತಿಪುರಂ. ಮೈಸೂರು–4.ಪು.ಸಂ.15–16}

ಇದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಇದರ ಐದು ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನೂ ನಾಗವರ್ಮ ಜಯಕೀರ್ತಿಗಳಿಬ್ಬರೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಗವರ್ಮನು ಪಿರಿಯಕ್ಕರ ದೊರೆಯಕ್ಕರ ನಡುವಣಕ್ಕರ ಎಡೆಯಕ್ಕರ ಕಿರಿಯಕ್ಕರ ಎಂದಿರುವುದನ್ನು ಜಯಕೀರ್ತಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮಹಾಕ್ಷರ ಸಮಾನಾಕ್ಷರ ಮಧ್ಯಾಕ್ಷರ ಅಂತರಾಕ್ಷರ ಅಲ್ಪಾಪೂರ–ಎಂಬುದಾಗಿ (7–4–8) ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇದನ್ನೇ ತೆಲುಗಿನ 'ಕವಿಜನಾಶ್ರಯಮು'ದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮಹಾಕ್ಕರ ಮಧ್ಯಾಹ್ನರ ಮಧುರಾಕ್ಕರ ಅಂತರಾಕ್ಕರ ಅಲ್ಪಾಕ್ಕರಗಳೆಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಮಾನರೀತಿಯ ಲಕ್ಷಣನಿರ್ವಚನವಿದೆ.

ಪಿರಿಯಕ್ಕರ: ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳು ; ಪ್ರತಿಪಾದದಲ್ಲಿಯೂ.1 ಬ್ರ 5 ವಿ 1 ರು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಬರುವಂತೆ 7 ಗಣಗಳು, ಪಾದದ 2 ಮತ್ತು 4ನೆಯ ಗಣಗಳಿಗೆ ವಿಷ್ಣುವಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಹಾಡಿಗೆ ಹೊಂದಿ ಬ್ರಹ್ಮ ಬರಬಹುದು. ಹೀಗೆಯೇ ಇತರತ್ರವೂ ಬರುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಮೊದಲನೆಯ ಬ್ರಹ್ಮದ ಸ್ಥಾನವೂ ಕೊನೆಯ ರುದ್ರದ ಸ್ಥಾನವೂ ನಿತ್ಯ (ಆದರೆ ಈ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ವಿಷ್ಣು ಬಂದಿರುವುದುಂಟು), ತ್ರಿಪದಿಯಂತೆಯೇ ಪಿರಿಯಕ್ಕರ ಕೂಡ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹಲವು ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದು ನಿರಳವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ತ್ರಿಪದಿಯು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದು ಗಣ್ಯವಾದಂತೆ ಪಿರಿಯಕ್ಕರವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಉಳಿದ ಅಕ್ಕರಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಸಂಖ್ಯಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪಿರಿಯಕ್ಕರವೇ ಭಾಗ್ಯಶಾಲಿ ! ಇದಕ್ಕೂ ಜಾತಿಛಂದಸ್ಸಿನ ತ್ರಿಪದಿ, ಷಟ್ಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ಸೀಸಪದ್ಯ ಇವುಗಳಿಗೂ ಸಮೀಪ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ತೋರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ಸಾಧಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವ ಒಂದು ಉದಾ:

ಬೀರ. ದಳವಿಯ : ನನ್ನಿಯ ಚಾಗದ, ಶಾಸನಂ ಚಂದ್ರಾರ್ಕ, ತಾರಂಬರಂ ಮೇರು, ನಿಲ್ಕಿನಂ, ನಿಲವು, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ, ತಾನಿತ್ತ. ಶಾಸನ, ದಗ್ರಹಾರಂ ಸಾರ, ವೆಂಬಿನಂ, ಹೆಸರಿಟ್ಟು, ತಾನೀಯೆ, ಹರಿಗನ, ಧರ್ಮಭಂ, ಡಾರದಂತೆ ಸಾರ, ಮಾದುದು. ಬಿಟ್ಟ, ಹಾರನಾ, ಬಟ್ಟೆಸಾ, ಸಿರದೊಳಂ, ಧರ್ಮವುರಂ ॥

(ಪಂಪಭಾರತಂ : 14 56)

(2) ದೊರೆಯಕ್ಕರ : 4 ಪಾದ; ಪ್ರತಿಪಾದದಲ್ಲಿ 2 ವಿ, 1 ಬ್ರ,2 ವಿ, 1 ಬ್ರ ಬರುವಂತೆ 6 ಗಣಗಳು. (ತೆಲುಗಿನ ಈ ಅಕ್ಕರ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ 3 ಗಣಗಳ ಬಳಿಕ ಯತಿ ಹೇಳಿದೆ) ಇದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಮೊದಲು ಎಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆಯೋ ತಿಳಿಯದು. ಅಸಗ ಕವಿಯ 'ಕರ್ಣಾಟ ಕುಮಾರಸಂಭವ ಕಾವ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಇದರ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ ಯೆಂದು ಜಯಕೀರ್ತಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ಕಾವ್ಯ ಈಗ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯೂ, ಅಕ್ಕರದ ಇತರ ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿಷ್ಣುವಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಬ್ರಹ್ಮ ಬರುವುದು ಸಹಜವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು. ನಾಗವರ್ಮನ ಲಕ್ಷಣ–ಲಕ್ಷ, ಪದ್ಯ : ಸರಸಿಜೋ, ದರಗಣ, ಮೆರಡ, ಜನುಮಲ್ಲಿ, ನೆರದಿರ್ಕೆ, ಮತ್ತಂ ಸರಸಿಜೋ, ದರಗಣ, [ಮೆರಡ, ಜನುಮಕ್ಕೆ] ಗಣಮುಮಾ, ಅಕ್ಕುಂ ಸರಸಿಜ, ಲೋಚನೇ, ದೊರೆವಸ್ತ್ರ,

ಗಣದಿಂ, ದೊರೆವಸ್ತು, ಹೆಸರಿಂ ದೊರೆಯಾಗಿ, ಸಂದುದು, ದೊರೆಯ, ಕರವಿದ, ನವುದೇ, ತೆಂ ದಿಂ

(4) **ನಡುವಣಕ್ಕರ** : 4 ಪಾದ; ಪ್ರತಿಪಾದದಲ್ಲಿ 1 ಬ್ರ 3 21 ರುದ್ರಗಣ ಬರುವಂತೆ 5 ಗಣಗಳು, ಜಯಕೀರ್ತಿಯು ಕರ್ಣಾಟ ಮಾಲತೀಮಾಧವ' ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಕಾವ್ಯವು ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ. ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿರುವ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಮೊದಲ ಸುಳಿವು ಚಂದ್ರರಾಜನ ಮದನ ತಿಲಕ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ (11–47: 2ನೆಯ ಪಾದದ 2ನೆಯ ಗಣ ಬ್ರ ಆಗಬೇಕು.) ಚಂದ್ರರಾಜನ 'ಮದನತಿಲಕ'ದ ಉದಾ. (11–47) (ತಿದ್ದಿ ರುವ ಪಾಠದಂತೆ) :

ನುಡಿಗು, ಮೋಸನ, ಪಡೆವಾತ, ನಾ ತನಿ, ರ್ದಡೆಗೆ ವಕ್ಕುಂ
ನುಡಿಯು । ಮುಡೆಯುಂ । ಜೋಕುರ್ಂ ಪಾಡುಗುಂ, ಪರಸಿ ಬೈಗುಂ
ಕಡೆಗಣ್, ಕಂಪಕ್ಕು, ದೆಯ್ಯಂ ಬಂ, ದಂತೆ ರ. ಹಸ್ಯಂಗಳಂ
ಮಡದಿ, ಪೇಟ್ಟು ನಲ್ಲ ಬೆಸಗೊಳೆ ಮಡದಿ, ಯಿಂಗಿತಂಗಳ

(4) **ಎಡೆಯಕ್ಕರ** : 4 ಪಾದ; ಪ್ರತಿಪಾದದಲ್ಲಿ 1 ಬ್ರ2 ಪಿ 1 ರು ಬರುವಂತೆ 4 ಗಣಗಳು. ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಇದರ ಮೊದಲ ಸುಳಿವು ಚಂದ್ರರಾಜನ 'ಮದನತಿಲಕ'ದಲ್ಲಿ (7–5), ಜಯಕೀರ್ತಿಯು ಉದಾ., ಇದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಸುವ ಕರ್ಣಾಟೇಶ್ವರ ಕಥಾ' ಮತ್ತು ಇತರ ಜೈನ ಕೃತಿಗಳು ಈಗ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಚಂದ್ರರಾಜನ ಮದನತಿಲಕ'ದಿಂದಲೇ ಉದಾ (7–5) (ತಿದ್ದಿರುವ ಪಾಠದಂತೆ):

ಕರಣ, ಮೆರಡಂ, ಬೆಕ್ಕು ನಾ. ಯ ಪಾಂಗಿನಿಂ
ತ್ವರಿತದಿಂ ಹೆಗಲೊತ್ತು ಗು.ಹಾಸನದಿಂ
ದಿರುತೆ, ಕರ್ಣ,ಲವನೆ ಚುಂಬಿಸೆ ಬಾಲೆಗೆ
ಸುರಿಗುಂ, ಕಾಮಾಂಬು, ನಿಶ್ಚಯ. ಮಿದನಗೆ ॥

(5) **ಕಿರಿಯಕ್ಕರ** : 4 ಪಾದ : ಪ್ರತಿಪಾದದಲ್ಲಿ 2 ವಿ 1 ರು ಬರುವಂತೆ 3 ಗಣಗಳು, ಇದರ ಮೊದಲ ಸುಳಿವು ಎಲ್ಲೆಂದು ತಿಳಿಯದು ಜಯಕೀರ್ತಿಯು ಉದಾ., ದೊರೆಯುವುದೆಂದು ತಿಳಿಸುವ 'ಶೃಂಗಾರಪೀಡ'ದಂತಹ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳು ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ. ನಾಗವರ್ಮನ ಲಕ್ಷಣ–ಲಕ್ಷ್ಯಪದ್ಯ (5–8):

ಪೊಡೆಯಲ, ರವರಿರ್ವರ್, ಮೊದಲೊರ್ಕೆ
ಜಡೆಯ ಶಂಕರನೊರ್ಪ೯0, ತುದಿಯೊರ್ಕೆ
ಗಡ ಕಿರಿಯಕ್ಕರ,ಕ್ಕಿದೆ ಲಕ್ಷಣಂ ॥

ಪಂಪಾದಿ ಪೂರ್ವಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿಗಳು 'ಕಿರಿಯಕ್ಕರದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಗತಾನುಗತಿಕವಾಗಿ

ತೋರಿದ ಒಲವರವು ಉಳಿದ ಅಕ್ಕರಗಳಿಗೆ ದೊರೆಯದೆ ಹೋಗಿ ಅವುಗಳ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇಂದು ದುರ್ಲಭವಾಗಿದೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಚೌಪದಿ

ನಾಗವರ್ಮನೂ ಜಯಕೀರ್ತಿಯೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಇದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ 4 ಪಾದಗಳಿದ್ದು ಪ್ರತಿಪಾದದಲ್ಲಿಯ ವಿಷ್ಣು ಗಣವೊಂದರ ಮುಂದೆ ರುದ್ರಗಣವೊಂದು ಬರುತ್ತದೆ. ಅಂಶಗಣದ ಈ ಚೌಪದಿಗೂ, ನಡುಗನ್ನಡ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರ ಗೊಂಡ ಮಾತ್ರಾಗಣದ ಚೌಪದಿಗೂ ಪ್ರಾಕೃತ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಚೌಪದಿಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ, ನಾಗವರ್ಮನ ಲಕ್ಷಣಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾಗಣದ ಚೌಪದಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಮೊದಲ ಸುಳಿವು ಎಲ್ಲೆಂದು ತಿಳಿಯದು. ಜಯಕೀರ್ತಿಯು ತಿಳಿಸುವ 'ಚೂಡಾಮಣೀ' ಕಾವ್ಯವು ಈಗ ಉಪಲಬ್ದವಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು 'ಮದನತಿಲಕ'ದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣಾನ್ವಿತವಾದ ಉದಾಹರಣೆಯಿದ್ದರೂ (8–34) ಅದು ನೇರವಾದ ಉದಾ ಹರಣೆಯೋ ವೇಷಾಂತರದ ಕಂದವೋ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗದು. ಕಲ್ಯಾಣಕೀರ್ತಿಯ (1439) ದ್ವಾದಶಾನುಪ್ರೇಕ್ಷೆ' ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಚೌಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇದು ಅಷ್ಟೇನೂ ಗೇಯಾಂಶವಿರುವ ಮಟ್ಟಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಮದನತಿಲಕ'ದ ಉದಾಹರಣೆ :

ರತಿಹೀನಂ, ಘಜನಂ ಕುಬ್ಬ
ಮತಿವಂತಂ, ಕೃಶನತ್ಯಂತರ
ಖುತವಾಕ್ಯ, ಸತಿಯಂ ಕಾಯ
ತಿಶಿಷ್ಟಂ ಪೆಜ90 ಶ್ರೇಷ್ಠ ॥
'ದ್ವಾದಶಾನುಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ಒಂದು ಉದಾ:
ಜನನಿರೂಪಿತ ತತ್ರ ಮಂ
ನೆನೆದು ನಂಬಿದ ಭಾವವುಂ
ಘನ ಮಹಾ. ದುರಿತಂಗಳಂ
ಜನಿಸಲಿ.ಸದು ಸಂವರೆ । (ಪ. 55)

ಗೀತಿಕೆ

ನಾಗವರ್ಮನೂ ಜಯಕೀರ್ತಿಯೂ ಗೀತಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಬ್ಬರ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿದ್ದರೂ ಸಾಮ್ಯವುಂಟು. ನಾಗವರ್ಮನ ಪ್ರಕಾರ ಗೀತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳಿದ್ದು, ಪ್ರತಿ ಸದ್ಯಾರ್ಧದ 2 ಮತ್ತು 6ನೆಯ ಗಣ ಬ್ರಹ್ಮವಾಗಿದ್ದು ಉಳಿದುವು (ಬ್ರಹ್ಮವೋ) ವಿಷ್ಣುವೋ ರುದ್ರವೋ ಆಗಿರುತ್ತದೆ' ಎಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮ, ಜಯಕೀರ್ತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಮು 30 – ಸಬ್ಬಾರರ ಒ ಗಣಗಳಲ್ಲಿ (3–4) 2 ಮತ್ತು 6ನೆಯ ಗಣ ರತಿ; ಉಳಿದವು ಮದನವೋ, ಶರವೋ, ದ್ವಿತೀಯ ಸಾರ್ಥವ 7 ಗಣಗಳಲ್ಲಿ (314) ಕೂಡ ಹೀಗೆಯೇ ಇವರಿಬ್ಬರ ಲಕ್ಷಣಪದ್ಯಗಳೂ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಇರುವ ಲಕ್ಷ, ಪದ್ಯಗಳೂ ಆಗಿದೆ, ಅಂಶಗಣದ ಈ ಗೀತಿಕೆಯು ಆರ್ಯಾವೇದವಾದ ಮಾತ್ರ ಗೀತಿಕೆಯೊಡನೆ ಹೊರಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಯುಳ್ಳುದಾದರೂ, ಒಳರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಎರಡೂ ಭಿನ್ನವೆಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಮೊದಲ ಸುಳಿವು ನೃಪತುಂಗನ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ನಾಗವರ್ಮ ಜಯಕೀರ್ತಿಗಳು ಹೇಳುವ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಗೀತಿಕೆಯ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಂಟು, ಕೆಲವು ಹೊಂದದಿರುವುದು ವಿಚಾರಣೀಯವಾಗಿದೆ. ಇಮ್ಮಡಿ ನಾಗವರ್ಮನ ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ'ದಲ್ಲಿ ಐದು ಗೀತಿಕೆಗಳಿದ್ದು (ಪ. 422, 495, 778, 842, 959) ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ., 842ರ ಹೊರತು ಉಳಿದವು ಲಕ್ಷಣ ಶುದ್ಧವಾಗಿವೆ.

'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದಿಂದ ಒಂದು ಉದಾ:
ಆದು ಸೀನಂ ಮಾರ್ಗಗತಿಯಲ
ಶಹಿಸಲಾಗ, ದಾರ್ಗ, ಬಹು ವಿ. ಕಲ್ಪದೊಳ್
ಕುಜಿತು ಪೂರ್ವ, ಶಾಸು, ಪದವಿಧಿಯಂ
ತೆಳಿಸಿದಿರೆ, ಪತ್ನಿ, ನಿನಿಸಂ. ಕನ್ನಡದೊಳ್ ॥ (246)

ಏಳೆ

ಇದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಾಗವರ್ಮ ಜಯಕೀರ್ತಿ ಮತ್ತು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ಈ ಮೂವರೂ ಹೇಳಿರುತ್ತಾರೆ. ನಾಗವರ್ಮನು ಕೊಡುವ ಇದರ ಲಕ್ಷಣ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಸಮಗ್ರ ಅಲ್ಲದೆ ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿಕೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅಶುದ್ಧ ಪಾಠಗಳ ದೆಸೆಯಿಂದ ಅಸ್ಪಷ್ಟ. ಇದರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಈ ಪಾಠ ಹೀಗೆ :

ಭುಟಪಕ್ಷಪುರಗಣವ ಜದೊಳ ತಿಳಕ್ಕು
ನಟ ಗಣ ಮೇಳೆಗಿಳಗತಿ ॥

ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ಕ್ರಮವಾಗಿ 2, 2 ಮತ್ತು 3 ಗಣಗಳ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ 6ನೆಯದು ಬ್ರಹ್ಮಗಣವಾಗಿರುವುದು ಏಳೆಯ ಲಕ್ಷಣ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ತೃತೀಯ ಪಾದ ರಹಿತವಾದ ತ್ರಿಪದಿಯೇ ಏಳೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಜಯಕೀರ್ತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆತನು ಶಿಸದಿಯ 2ನೆಯ ಪಾದವನ್ನು (ವಿ+ ಬ್ರ + ವಿ + ವಿ) 3ನೆಯ ಪಾದವಾಗಿ ಭಾವಿಸಿರುವ ಕಾರಣ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿರುತ್ತಾನೆ. (ತ್ರಿಪದಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲೆರಡು ಗಣಗಳಾದ ಕೂಡಲೇ ಯತಿ ಬಂದು 1ನೇಯ ಗಣದಲ್ಲಿ ಒಳಪ್ರಾಸ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳು ವುದರಿಂದ ಮೊದಲ ಪಾದವನ್ನೇ ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪಾದಗಳೆಂಬುದಾಗಿ ಎದು ಜ್ಞಾನ : ವಿ + 51 3 + 3), ಆತನ ಸೂಚನೆಯಂತೆ ತ್ರಿಪದಿಯ ಮೊದಲ * ಗಣಗಳು ಏಳೆಯ ಮೊದಲ ಪಾದ (ಅವನ ವಿಭಾಗದಂತೆ 1 ಮತ್ತು 2ನೆಯ ಪಾದಗಳು) ಮತ್ತು ತ್ರಿಪದಿಯ ಕೊನೆಯ 3 ಗಣಗಳು 2ನೆಯ ಪಾದ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಏಳೆಗೆ ಏಳು ಗಣಗಳೆಂಬ ಸೂಚನೆ ನಾಗವರ್ಮನಲ್ಲಿ ದೊರೆಯು ಇದೆ ; 2 ಪಾದಗಳೆಂಬ ಸೂಚನೆ ಜಯಕೀರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಏಳೆಯ ಲಕ್ಷಣ ಇನ್ನೂ ವಿಶದವಾಗುವುದು ಶಾರ್ಙ್ಗ ದೇವನಲ್ಲಿ. 'ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲಿ, ಅದರ 4ನೆಯ ಪ್ರಬಂಧಾಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ 'ಏಲಾ' ವಿನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು 5 ಮದನ, 1 ರತಿ, ಕೊನೆಗೊಂದು ಮದನ ಬರುವ 3 ಪಾದಗಳುಳ್ಳದೆಂದು ಹೇಳಿದೆ (4–125, 126). ಇದಕ್ಕೆ ಮೊದಲಲ್ಲೆ ಅದನ್ನು ಹಾಡುವ ಪರಿಯನ್ನು ಹೇಳಿದೆ: "ಏಲಾ'ದಲ್ಲಿ ಪದತ್ರಯ ಗಳಿದ್ದು, ಮೊದಲ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಅನುಪ್ರಾಸ ಸಹಿತವಾದ ಎರಡು

ಖಂಡಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಯೆಂದೂ, ಮೊದಲ 2 ಪಾದಗಳನ್ನು ವಿಲಂಬಗತಿಯಲ್ಲಿಯೂ 3ನೆಯದನ್ನು ದ್ರುತ ಗತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಓದತಕ್ಕದ್ದೆಂಬುದಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿದೆ (4–33, 34), ದೇಶೀಯವಾದ ಏಳೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸತೊಡಗಿ, ಕರ್ಣಾಟೈತಿ ಎಂಬ ಒಂದು ವಿಭಾಗದ ಕೆಳಗೆ 5 ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ನಾದಾವತಿ ಮುಂತಾದ 20 ವಿಧದ ಏಳೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ನನಗೆ ಛಂದೋಂಬುಧಿ'ಯಲ್ಲಿ ಪರಿಚಿತವಾಗಿರುವ ಏಳೆಯನ್ನೂ ಸಲಕ್ಷಣ ವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ (4–11–125): ಈ ವಿಭಾಗದ ಇತರ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನೂ ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದ ಸೂಕ್ತ ; ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಗವರ್ಮ ಜಯಕೀರ್ತಿಗಳು ವಿವರಿಸಿರುವ ಕನ್ನಡ ಏಳೆಗೂ ಪ್ರಭೇದಗಳಿಗೂ ಏನೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಅವುಗಳ ರಚನೆಯನ್ನು ಪರಸ್ಪರವಾಗಿ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಏಳೆಗೆ ಹೇಳಿರುವ ಮೇಲಿನ ಲಕ್ಷಣ ನಿರ್ವಚನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಅದರ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಅದರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು : "ಎರಡು ಪಾದಗಳು ; ಮೊದಲ ಪಾದದಲ್ಲಿ 4 ವಿಷ್ಣು ಗಣಗಳು (2 ವಿಷ್ಣು ಗಣಗಳ ಬಳಿಕ ಯತಿ ಮತ್ತು 3ನೆಯ ವಿಷ್ಣು ಗಣದಲ್ಲಿ ಒಳಪ್ರಾಸ ಅಥವಾ ದ್ವಿತೀಯಾಕ್ಷರ ಪ್ರಾಸದ ಆವೃತ್ತಿ); 2ನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಪದ್ಯದ ಮನೆಯ ಗಣ ವಿಷ್ಣು, 6ನೆಯದು ಬ್ರಹ್ಮ, 7ನೆಯದು ವಿಷ್ಣು." ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಎಲ್ಲ ಏಳೆಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸರಿಬರುತ್ತವೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಂಶವೃತ್ತಗಳಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಅಪವಾದಗಳುಂಟು. ಆದಿಪ್ರಾಸ ಅಥವಾ ಒಳಪ್ರಾಸ ಅಥವಾ ಎರಡೂ ಇಲ್ಲದೆ ಹೋಗಬಹುದು; ವಿಷ್ಣು ಗಣಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಗಣಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮವೋ ರುದ್ರವೋ ಬರಬಹುದು. ಹಾಗ

6ನೆಯ ಬ್ರಹ್ಮಗಣಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವಿರಳವಾಗಿ ವಿಷ್ಣುವೋ ರುದ್ರವೋ ಬರಬಹುದು (ವಿಷ್ಣು ನಿಗೆ ಬ್ರಹ್ಮ, ಬ್ರಹ್ಮ ಎಷ್ಟು ಇವೇ ಸಾಮಾನ್ಯ), ಹಳಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಏಳೆಯ ನಿದರ್ಶನಗಳಿರುವಂತೆ ತೋರು ವುದಿಲ್ಲ. ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾ:

ಸುಬ್ಬಿ ಮೈ । ನೆರದಾಳ : ಸುದ್ದಿಗೆ 1 ನಯಾಲೆ
ಕೊಬ್ಬರಿ 1 ಕಾರ! ತಿಳಿದುಪ್ಪ ॥
ಅಪವಾದ ರೀತಿಗೆ :
ಚಿನ್ನದ । ಕೈಗಡಗ 1 ಚಿನ್ನೇರು । ಇಟಗೊಂಡು
ಚಿನ್ನದಾ । ಭರಣ । ನಡಬಾಗಿ ॥

ಏಳೆಯ ಹಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ 2ನೆಯ ಪಾದದ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಕಾರಣವಾಗಿ, ಒಂದು ಗಣ ಕೂಡಿ, ಇಡೀ ಏಳೆಯೇ ಮತ್ತೆ ಮಗುಚಿ ಬಂದಂತಾಗಿ ತ್ರಿಪದಿ ಕಾಣಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಏಳೆಯೇ ಗೀತಿಕೆ ಸಾಂಗತ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಕನ್ನಡ ಮಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಮೂಲವೆಂದು ಕೆಲವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಆಯಾ ಮಟ್ಟಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣದ ಗಣರಚನೆ ಎಡೆಗೊಡುವುದಿಲ್ಲ.

ತ್ರಿಪದಿ

ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿರಳವಾಗಿಯೂ ಜನಪದಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವ ಜನಪ್ರಿಯ ಕನ್ನಡ ಛಂದವಾದ ತ್ರಿಪದಿಯೇ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ಮಟ್ಟುಗಳ ಮೂಲ ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ತಿಳಿದಿದ್ದಾರೆ. ಏಳೆ ತ್ರಿಪದಿಗೂ ಮೂಲ ವಾಗಿರಬಹುದು. ತ್ರಿಪದಿಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಒಕ್ಕಣಿಸುವ ನಾಗವರ್ಮ, ಜಯಕೀರ್ತಿ, ಸೋಮೇಶ್ವರ ಮತ್ತು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ಇವರೆಲ್ಲರ ಮತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮ್ಯವುಂಟು. ನಾಗವರ್ಮನು ತ್ರಿಪದಿಯ ಸಾಧಾರಣ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ (5–10)– ಆತನ ಲಕ್ಷಣ–ಲಕ್ಷ ಪದ್ಯರಚನೆಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ, ತ್ರಿಪದಿಗೆ 5. ಪಾದಗಳೆಂದೂ, 11 ಗಣಗಳೆಂದೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ 6 ಮತ್ತು 10ನೆಯವು ಬ್ರಹ್ಮ ಗಣಗಳು ಉಳಿದವು ವಿಷ್ಣುಗಣಗಳು ಎಂದೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಮುಂದಿನ ಎರಡು ಲಕ್ಷಣ–ಲಕ್ಷ್ಯಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ತ್ರಿಪದಿಭೇದಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ (5–11, 12) ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು 'ಚಿತ್ರಂ' ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ಈ ಭೇದದ ಲಕ್ಷಣವೇನೆಂದು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ, ವಸ್ತುತಃ ಇದು ಒಂದು ಭೇದವೇನಲ್ಲ, ಸಾಧಾರಣ ಲಕ್ಷಣವನ್ನುಳ್ಳ ಒಂದು ತ್ರಿಪದಿಯೇ ಸರಿಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ (5–11) ತ್ರಿಪದಿಯ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿಯ ಗಣಾನುಕ್ರಮವನ್ನೂ ಗಣಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನೂ ಹೇಳಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಈ ನಿರ್ದೇಶನ ನನಗೆ ಹಿಂದಿನ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ (5–10) ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಎರಡನೆಯದನ್ನು ವಿಚಿತ್ರಂ' (ಇದು ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿಗಳ ಪಾಠದಲ್ಲಿರು । ವಂತೆ ಚಿತ್ರಲತೆ' ಅಲ್ಲ, ಈ ಸದ್ಯದ ಪರಿಸ್ಕೃತ ಪಾಠ ಹೀಗಿರಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ: ।

ತುದಿಯೊಳೀಶ್ವರಗಣ ಮೊದಬರೆ ಪದಮಲ್ಲಂ
ಮದಗಜಗಮನೆ ಪೆಜಗಣ ಚಿತ್ರವಂ
ದದಿನಿರ್ದೊಡದು ವಿಚಿತ್ರಮಕ್ಕುಂ

ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ. ಒಂದು ಸಾಧಾರಣ ತ್ರಿಪದಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ನಾಗವರ್ಮನ ಪ್ರಕಾರ (ಚಿತ್ರಂ' ಎಂಬ ಭೇದದಲ್ಲಿ) ಕೊನೆಯ ಗಣ ರುದ್ರವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದು 'ವಿಚಿತ್ರ' ಎಂಬ ತ್ರಿಪದಿಭೇದವಾಗುವುದು. ವಿಷ್ಣುಗಣದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ರುದ್ರಗಣವು ಪರಾಯವಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡ ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ನಾಗವರ್ಮನು ಹೀಗೆ ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟಿರಬಹುದು. ಪಾದಾಂತ್ಯ ಪದ್ಯಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಗಣದ ನಿಲುಗಡೆ ರುದ್ರದಿಂದ ಆಗುವುದು ಅಂತಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಹಜವೆಂಬುದನ್ನು ಇದು ತೋರಿಸುವಂತಿದೆ.

{ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸು. ಓ.ವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲ ಶಾಸ್ತ್ರೀ. ಖ.ವಿ.ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ. ಕೃಷ್ಣ ಮೂರ್ತಿಪುರಂ. ಮೈಸೂರು–4.ಪು.ಸಂ.17–24}

43.4 ಪಗರಣ

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಜನಪದರನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವ 'ಪಗರಣ ಇಂದಿನ ನವನಾಗರಿಕ ಕಾಲದವರೆಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದು ಅದರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು

ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಕರಣ ರೂಪಕವೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಪಗರಣ'ವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಸರ್ವಸಮ್ಮತ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಪಗರಣ> ಹಗರಣ> ಹಗಣವಾಗಿ ಶಾಬ್ಧಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗಿದೆ. ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನವುಳ್ಳ ಈ ಹಗರಣದ ಅರ್ಥವು ಒಂದು ಕೃತಕ (ಅಸಂಭವ)ವೆಂಬ ಅರ್ಥದತ್ತ ಹೊರಳಿದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಗ್ರಂಥವಾದ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ "ಶ್ರುತಿಕಷ್ಟ, ಶ್ರುತಿದುಷ್ಟ, ಅರ್ಥದುಷ್ಟ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೋಕ್ತಿಕಷ್ಟ ಇವು ಕಾವ್ಯದೋಷಗಳು, ಶ್ರುತಿಕಷ್ಟ, ಅರ್ಥದುಷ್ಟ, ಕಲ್ಪನೋಕ್ತಿಕಷ್ಟ ಈ ಮೂರು "ನಗಿಸುಗುಮುಪ್ಪುದರಿನಲ್ಲಿಗಂತವದೋಷಂ" ಆದ್ದರಿಂದ ಇವು ಪಗರಣದಲ್ಲಿರಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಪಗರಣ ಹಾಸ್ಯ–ವಿನೋದಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಅಶ್ಲೀಲ ಅಸಂಬದ್ಧ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರಬಹುದೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಕವಿಗಳು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರದಿದ್ದರೂ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ 'ಪಗರಣ' (ಸಂ. ಪ್ರಕರಣ)ಗಳೆಂಬ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದವು. ಪಗರಣದ ಉಲ್ಲೇಖ ಅತ್ತಿಮಬ್ಬೆಯ ಲಕ್ಕುಂಡಿ ಶಾಸನದಲ್ಲಿದೆ. ("ಪಗರಣಂ ಅಣ್ಮು.........") ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ, ಧರ್ಮಾಮೃತ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತ ಮುಂತಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಪಗರಣವು ವೇಷ, ಅಭಿನಯಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದು, ವಾಚಿಕಾಂಶವು ಅವುಗಳಿಗೆ ಅಧೀನವಾಗಿದ್ದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವಿನೋದ ವೇಷ ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಬರುತ್ತದೆ.5

"ಚತ್ತಾಣ(=ಚಿತ್ರಾಯತನ). ಬೆಂದಡೆ(=ವೈದಂಡಿಕ) ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಬಂಧ ಜಾತಿಗಳು, ನಮಗೆ ತಿಳಿದಮಟ್ಟಿಗೆ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಲಂಕಾರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಉಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ."6

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ

7. ಕ.ರಾ.ವಿವೇಕ – 1 ಪು. 119 123 ನೋಡಿ.
8. ತೀ.ನಂಶ್ರೀ. : ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ. , ಪ್ರಮು., ಪು. 49.
9. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ. 2006 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಪುಟ. 439, ಎಂ.ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಅವರ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು, ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ 1988 ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ಸಂಪುಟ. 2 ಪುಟ. 420
10. ನೋಡಿ: ಕ.ರಾ.ವಿವೇಕ–1ಪು.119–123.
11. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಡಾ. ಎಂ ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ 2008 ಕನ್ನಡ ಶಾಸನಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಪುಟ. 518, ಡಾ. ವಿ. ಎಲ್. ಪಾಟೀಲ 2009 ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ ಜಾನಪದೀಯ ಅಧ್ಯಯನ ಪುಟ. 192–193, ಶೇಷ ನವರತ್ನ 2008 ಯಜುರ್ವೇದ ಪುಟ. 40–42, ಡಾ॥ ಟಿ.ವಿ.ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರಿ 1999 ಶ್ರೀ ವತ್ಸ ನಿಘಂಟು ಪುಟ. 325, ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ 1971 ಸಂಪುಟ. 2 ಪುಟ. 326, ಭರ್ತೃಹರಿಯ ನೀತಿಶತಕ 1974–ಶ್ಲೋಕ□38, ಎಂ. ವಿ. ಕೃಷ್ಣರಾವ್ 1953 ಕೌಟಿಲ್ಯ ಪುಟ. 10.
12. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ.: ಭಾ.ಕಾ.ಮೀ., ಪ್ರಮು., ಪು.439, ಎಂ.ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಅವರ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು.

ಅಧ್ಯಾಯ 44

ವಸ್ತುಕ-ವರ್ಣಕ

ವರ್ಣಕದ ಲಕ್ಷಣ

ವರ್ಣಕದ ಲಕ್ಷಣದ ಕುರಿತು ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. "ವರ್ಣ ಎಂದರೆ ಉಜ್ವಲವರ್ಣನೆ ಅಥವಾ ರಸಿಕರಂಜನಗುಣ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಾದೀತೇ? ವರ್ಣಕ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಅಥವಾ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವುಗಳನ್ನು ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರಬಹುದು. ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳು ರಾಗತಾಳಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿ ವಾಚನೀಯ-ವಾಗಿರಬೇಕಲ್ಲದೆ, ಅರ್ಥಸ್ಫುಟತೆ ಸುಲಭತೆಗಳಿಂದಲೂ ಕೂಡಿರಬೇಕು. ಇಂತಹ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿರ-ಬೇಕಾದರೆ ಶುದ್ಧ ವ್ಯಾಕರಣಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸುವುದು ದುಷ್ಕರವೆಂಬುದು ಸಾಹಿತ್ಯ ವ್ಯವಸಾಯಿಗಳಿಗೆ ವಿದಿತವೇ ಸರಿ. ಗದ್ಯ ಪದ್ಯದ ಮಿಶ್ರದಿಂದಾದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವು ರಾಗರಸ ಬದ್ಧವಾಗಿ ಗಾನಯೋಗ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಗದ್ಯವು ಹಾಗಿಲ್ಲ; ಗದ್ಯವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಥಾಖ್ಯಾನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡಿದೆ. ಅಂಶತಃ ಗಾನಯೋಗ್ಯವಲ್ಲದ ಚಂಪುವನ್ನು, ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ವರ್ಣಕ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸ ಪಂಪನ ಅನಂತರದ ಹಲವು ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು 'ವರ್ಣಕ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ ಕಾವ್ಯಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದೇಶೀಯ ಛಂದೋನಿಬದ್ಧವಾಗಿವೆ. ದೇಶೀಯ ಛಂದಸ್ಸು ಮಾತ್ರಾಗಣ ರೂಪಿತವಾದ ಕಾರಣದಿಂದ ಗತಿಗಮಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಗಣ ಭೂಯಿಷ್ಠ ಛಂದಸ್ಸಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವಿಲಂಬಿತವೂ ವಿಸ್ತಾರವೂ ಶಿಥಿಲವೂ ಆಗಿದ್ದು ಆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವ ವ್ಯಾಕರಣ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮೀರುವಂತಿದೆ. ಛಂದಸ್ಸು ಸಹ ವಸ್ತುಕ ಅಥವಾ ವರ್ಣಕಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳಲ್ಲ; ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಯಶೋಧ ಚರಿತೆಯೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಅದರ ಛಂದಸ್ಸು ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳ ಛಂದಸ್ಸಿನಂತೆಯೇ ಇದೆ. ಗದ್ಯವು ಮಾತ್ರ ಅದರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಗದ್ಯಯುಕ್ತವಾಗದಿರುವುದೊಂದೆ, ಇದರ ಬಾಹ್ಯ ಗುಣವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಂತೂ ವರ್ಣಕ ಎಂದರೆ ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಎನ್ನುವ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಲಕವಿಗಳ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಉದ್ದರಿಸಿದರೆ ಪರಸ್ಪರ

ವಿಸಂವಾದಿಯಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಜಾಲವೆ ನಮ್ಮ ವಿಚಾರವನ್ನು ತಡೆಹಿಡಿಯುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷಣಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಲಕ್ಷ್ಯ ಎಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಲಕ್ಷಣವು ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಮುಂಚೆ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ ತೋರುವವುಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ಕೆಡಹುವುದರಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಹೆಕ್ಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾರು ಬರೆದಿರುವರೋ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ."1 ಹೆಸರು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ವರ್ಣಕಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಇದೆಯೆನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.ವರ್ಣಕವು ಹಾಡಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ.

ವರ್ಣಕ–ಹಾಡುಗಬ್ಬ

ವರ್ಣಕ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಬ್ಬದ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದಲೇ ಕಾಣಬಹುದು. ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಚರ್ಚೆಯು ಬಂದಿದೆ. ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಪ್ರಕಾರವು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನದು. ವರ್ಣಕವನ್ನು ಹಾಡುಗಬ್ಬವೆಂದು ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ:

"ವರ್ಣಕವನ್ನು ಹಾಡುಗಬ್ಬವೆಂದೇನೋ ಹೇಳಬಹುದು; ಅಲ್ಲದೆ ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ಸಂಪೂರ್ಣಾರ್ಥವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಬ್ಬದ ಉಲ್ಲೇಖನವುಂಟು. ಅದರ ಲಕ್ಷಣ ಕಥನವೂ ಉಂಟು. "ಕಂದಮುಂ ಪೆಟೆತೊಂದಳಿಕೆಯ ವೃತ್ತಜಾತಿಯುಂ" ಸಂಧಿಸಿದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪದವೆಂದೂ, ಇಂತಹ ಪದಗಳು ಹನ್ನೆರಡರವರೆಗೆ ಇದ್ದರೆ, ಆ ಪದ್ಯಗುಂಪಿನವು 'ಮೆಲ್ವಾಡು' ಎನಿಸುವುದೆಂದೂ, ಹದಿನೈದು ಅಥವಾ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಪದಗಳು ಯಥಾ ಸಂಭವವಾಗಿ ಸೇರಿದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಅದು ರಸಾಸ್ಪದವಾದ ಪಾಡು; ಪಾಡುಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದ ಕಬ್ಬ ಹಾಡುಗಬ್ಬ; ಎಂದೂ ನಾಗವರ್ಮನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನೃಪತುಂಗನಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಬೆದಂಡೆ ಚತ್ತಾಣಗಳೂ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳಾಗಿವೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವೇ. ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಎನ್ನುವುದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿರುವರು. ಪೂರ್ವೋಕ್ತವಾದ ವರ್ಣಕ ಕಾವ್ಯಗಳು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಸುಗಮವಾಗಿರಬಹುದು. ಗುಣವಿಶಿಷ್ಟವಾದ" ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳಲ್ಲ ಎನ್ನುವಾಗ ಅತಿವ್ಯಾಪ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ವರ್ಣಕದ ಲಕ್ಷಣ : "ವರ್ಣ ಎಂದರೆ ಉಜ್ವಲವರ್ಣನೆ ಅಥವಾ ರಸಿಕರಂಜನಗುಣ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಾದೀತೇ? ವರ್ಣಕ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಅಥವಾ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವುಗಳನ್ನು ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರಬಹುದು. ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳು ರಾಗತಾಳಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿ ವಾಚನೀಯವಾಗಿರಬೇಕಲ್ಲದೆ, ಅರ್ಥಸ್ಫುಟತೆ ಸುಲಭತೆಗಳಿಂದಲೂ ಕೂಡಿರಬೇಕು. ಇಂತಹ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿರಬೇಕಾದರೆ ಶುದ್ಧ ವ್ಯಾಕರಣಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸುವುದು ದುಷ್ಕರವೆಂಬುದು ಸಾಹಿತ್ಯ ವ್ಯವಸಾಯಿಗಳಿಗೆ ವಿದಿತವೇ ಸರಿ. ಗದ್ಯ ಪದ್ಯದ ಮಿಶ್ರದಿಂದಾದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವು ರಾಗರಸ ಬದ್ಧವಾಗಿ ಗಾನಯೋಗ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಗದ್ಯವು ಹಾಗಿಲ್ಲ; ಗದ್ಯವು

ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಥಾಖ್ಯಾನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡಿದೆ. ಅಂಶತಃ ಗಾನಯೋಗ್ಯವಲ್ಲದ ಚಂಪುವನ್ನು, ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ವರ್ಣಕ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸ ಪಂಪನ ಅನಂತರದ ಹಲ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು 'ವರ್ಣಕ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ ಕಾವ್ಯಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದೇಶೀಯ ಛಂದೋನಿಬದ್ಧವಾಗಿವೆ. ದೇಶೀಯ ಛಂದಸ್ಸು ಮಾತ್ರಾಗಣ ರೂಪಿತವಾದ ಕಾರಣದಿಂದ ಗತಿಗಮಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಗಣ ಭೂಯಿಷ್ಠ ಛಂದಸ್ಸಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವಿಲಂಬಿತವೂ ವಿಸ್ತಾರವೂ ಶಿಥಿಲವೂ ಆಗಿದ್ದು ಆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವ ವ್ಯಾಕರಣ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮೀರುವಂತಿದೆ. ಛಂದಸ್ಸು ಸಹ ವಸ್ತುಕ ಅಥವಾ ವರ್ಣಕಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳಲ್ಲ; ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಯಶೋಧರಚರಿತೆಯೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಅದರ ಛಂದಸ್ಸು ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳ ಛಂದಸ್ಸಿನಂತೆಯೇ ಇದೆ. ಗದ್ಯವು ಮಾತ್ರ ಅದರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಗದ್ಯಯುಕ್ತವಾಗದಿರುವುದೊಂದೆ, ಇದರ ಬಾಹ್ಯ ಗುಣವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಂತೂ ವರ್ಣಕ ಎಂದರೆ ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಎನ್ನುವ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಲಕವಿಗಳ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿದರೆ ಪರಸ್ಪರ ವಿಸಂವಾದಿಯಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಜಾಲವೆ ನಮ್ಮ ವಿಚಾರವನ್ನು ತಡೆಹಿಡಿಯುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷಣಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಲಕ್ಷ್ಯ ಎಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಲಕ್ಷಣವು ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಮುಂಚೆ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ ತೋರುವವುಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ಕೆಡಹುವುದರಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಹೆಕ್ಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾರು ಬರೆದಿರುವರೋ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ".

ವರ್ಣಕವೆಂದರೆ ಹಾಡುಗಬ್ಬವೆಂಬ ಏಕಕೇಂದ್ರಿತ ನಿಲುವು ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂಬ ವಾದವು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ವರ್ಣಕವು ಹಾಡುಗಬ್ಬವೆಂಬ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಕನ್ನಡದ ವಿಶೇಷ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿಯೂ ವರ್ಣಕಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು.2

ವಸ್ತುಕದ ಸ್ವರೂಪ

ವಸ್ತುಕ, ವಸ್ತಬಂಧ, ವಸ್ತುಕೃತಿ, ಅರ್ಥಕೃತಿ, ಪುರಾಣ, ಮೊದಲಾದ ಪದಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿವೆ. ನೃಪತುಂಗನು "ಮಹಾದ್ವಕೃತಿ"ಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದನೆಯ ನಾಗವರ್ಮನು ಲಕ್ಷಣಲಕ್ಷ್ಯಸಮಸ್ತವಸ್ತು ಸಂಯುತವಾದ, ಪರಿಪೂರ್ಣ ರಸೋಚಿತವಾದ, ಅರ್ಥಯುಕ್ತವಾದ, ಉಚಿತಪುರಾಣಮಾರ್ಗಪದಪದ್ಧತಿಬಂಧುರ ಬಂಧವುಳ್ಳ ಕಾವ್ಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದನ್ನೆ ಅರ್ಥಕೃತಿಯೆಂದು ನಾಮಾಂತರದಿಂದ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಂತೂ "ದೋಷಮೊಂದದಳಂಕಾರದ ವಸ್ತುಬಂಧ"ವಾಗಿರುವುದು. ಅಗ್ಗಳನ ಚಂದ್ರಪ್ರಭಪುರಾಣವು ವಸ್ತುಕೃತಿ. ಹಂಪೆಯ ಹರಿಹರ ರಗಳೆಯ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದ. ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು "ಸೊಗಸೊಗುವಂತಹ ವಸ್ತುಕವನ್ನು ನೆಗಳಿದ" ಕಾರಣ ವಸ್ತುಕಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದ. ವಸ್ತುಕದೊಳಗೆ ಲಕ್ಷಣ ಲಕ್ಷಿತಗಳ ವಿನ್ಯಸ್ತವಲ್ಲದೆ ಪೆರತಿಲ್ಲ; ಎಂದು

ಪದ್ಮರಸನೂ, ಓದುಗಬ್ಬವನ್ನೇ ವರ್ಣಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ "ಸಕಲಲಕ್ಷಣವು ವಸ್ತುಕಕೆ' ಎಂದು ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯೂ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ರನ್ನಕವಿ ವಾಕ್ಯದಂತೆ ಇದು ವಸ್ತುಕೃತಿಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಎಂದು ಕಡಂಗೋಡ್ಲು ಶಂಕರಭಟ್ಟರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.[3]

ವಸ್ತುಕ–ವರ್ಣಕ

"ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಕ–ವರ್ಣಕ ಎನ್ನುವ ಎರಡು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿವೆ ಎಂದು ಹಲಕವಿಗಳೂ ಗತಾನುಗತಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಹ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ನಿರೂಪಣೆ ಅನವಶ್ಯವಾಗಿ ತೋರಿರಬಹುದು; ಆದುದರಿಂದ ಅಂತಹ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗ್ರಹೀತವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು, ನಾಮನಿರ್ದೇಶನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಲ್ಲಿ ತಿರುಮಲಾರ್ಯನೊಬ್ಬನೆ "ಇದಕ್ಕೆ(ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರತೆಯಿಂದಾ ಚಂಪುವೆಂದುಂ ವಸ್ತುಕಮೆಂದುಂ ಪೆಸರ್" ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿ ಆ ಪ್ರಸ್ತಾವವನ್ನು ಮುಗಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಆಧುನಿಕರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕೈಪಿಡಿಯ ಸಂಪಾದಕರು ಆಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಸಂಸ್ಕೃತ ಚಂಪೂ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಸರಣಿಯನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸಿ ಪದ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಸ್ತುಕವೆಂದೂ, ಯಾವುದೊಂದು ವಿಶೇಷ ಕಾವ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯದ ಮಾದರಿಯನ್ನಾಗಲಿ, ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ಬರೆದಿರುವ ಪದ್ಯ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಹೆಸರು ಸಲ್ಲುವಂತೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ"–ಎಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕವಿಗಳ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಸರ್ವಲಕ್ಷಣಸಮನ್ವಿತ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು. ಇದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮನಿರೂಪಣೆ ವರ್ಣಕವಾದರೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ. ಕವಿಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನಾನಾ ಪ್ರಕಾರ ಎಡೆಗೊಟ್ಟಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಪೂರ್ವಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುಗಳು, ವಿಷಯ ನಿರ್ಣಯದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಬಲುದೂರ ಕೊಂಡೊಯ್ಯಲಾಗದು.

ಚಂಪು ವಸ್ತುಕವೆ ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಶಂಕರಭಟ್ಟರು 'ವಸ್ತುಕ–ವರ್ಣಕ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಚಂಪೂ –ವಸ್ತುಕಗಳನ್ನು ಪರ್ಯಾಯ ಪದಗಳನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವನು ತಿರುಮಲಾರ್ಯನೊಬ್ಬನೆ. ಈ ಮತವನ್ನು ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅರ್ಥದ್ಯೋಷಕವು ವಿಶದವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಪದದ ಪೂರ್ವಾಪರಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವಿಚಾರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ನಾನಾರ್ಥಗಳಿವೆ. ನಿಜವಾದುದು, ಸ್ಥಿರವಾದುದು, ಸತ್ಯಸ್ಥಿತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದುದು, ಮೊದಲಾದ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲದೆ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಡವೆಯೆಂದೂ, ಕಾವ್ಯ ರೂಪಕಗಳ ಕಥಾಂಶ ಅಥವಾ ಇತಿವೃತ್ತವೆಂದೂ ಅರ್ಥವಾಗಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಪೂರ್ವಕವಿಗಳು ರಚಿಸಿದ ವಸ್ತುಕ ಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮುಖ್ಯಾಂಶವನ್ನೂ ಇದನ್ನೂ ಹೊಂದಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಯತ್ನಿಸಿದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆತಂಕವನ್ನು ಉತ್ತರಿಸಿದಂತಾಗುವುದು.

ವಸ್ತುಕ ಪದವು ವ್ಯಾಪಕಾರ್ಥವನ್ನು ಒಳಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಚಂಪೂ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕೆಲ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಆ ಪದದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೇ ಹೊರತು ಈ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಅಭೇದಾಧ್ಯ ವ್ಯವಸಾಯ ಮಾಡುವುದು ಯುಕ್ತವಾಗಲಾರದು. ಅಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡ ಕೈಪಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗಾನುಸಾರಿಯಾದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವು ವಸ್ತುಕವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಆಧಾರವಿಲ್ಲ. ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯದ ಉತ್ಪತ್ತಿ ವಿಕಾಸದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯವು ಸ್ಫುಟವಾದೀತು."

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಕುರಿತ ವಿಶಿಷ್ಟ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು. ಚಂಪುವನ್ನು ವಸ್ತುಕವೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕೆ ಬೇಡವೆ ಎನ್ನುವುದು ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಚರ್ಚೆಯ ವಸ್ತುವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.4

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ವಸ್ತುಕ–ವರ್ಣಕ ಪುಟ.200–201.
2. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ 1988 ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ, ವಸ್ತುಕ–ವರ್ಣಕ ಕಡಂಗೋಡ್ಲು ಶಂಕರಭಟ್ಟ(ಲೇಖನ) ಪುಟ. 193–201
3. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ವಸ್ತುಕ–ವರ್ಣಕ ಪುಟ. 196
4. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ವಸ್ತುಕ–ವರ್ಣಕ ಪುಟ. 193–194

ಅಧ್ಯಾಯ 45

ಕಂದ

3. ಮಾತ್ರಾವೃತ್ತ

ಕಂದ : ಒಟ್ಟು 413 + 5 (ಕಂದಪದ್ಯವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ್ದರಿಂದ ಪರಿಚ್ಛೇದ – ಪದ್ಯಸಂಖ್ಯಾನುಗುಣವಾಗಿ ಅವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟು ಪದ್ಯ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸು. 4–5ರಷ್ಟು ಕಂದಪದ್ಯಗಳಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.) ಲಕ್ಷಣ : "ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣವು ಒಂದು ಮೂರನೆಯ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮೂರೂ, ಎರಡು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಐದೈದೂ ಇರಬೇಕು. ಇದರ ಪೂರ್ವೋತ್ತರಾರ್ಧಗಳ (1–3–5–7ನೆಯ) ವಿಷಮ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಗುರುವುಳ್ಳ (∪–∪) ಗಣಗಳು ಬರಕೂಡದು . ಆರನೆಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ (∪–∪) 'ಜ' ಗಣವಾಗಲಿ ನಾಲ್ಕು ಲಘುವುಳ್ಳ (∪∪∪∪) ಗಣವಾಗಲಿ ಬಂದು ಮೊದಲಿನ ಹಸ್ವದ ಮುಂದೆ ಯತಿ ಇರಬೇಕು. "ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನೂ ಕಂದಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಯತಿ ನಿಯಮವನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. (ನೋಡಿ : 1–77) ಮುಂದಿನ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಗಳ ಬಳಕೆಗಿಂತ ಕಂದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಸಂದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗಕಾರನ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯೂ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದೆ?

ಕಂದ

'ಕಂದ' ಶಬ್ದವು ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ. 'ಕಂದ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ದೇಶ್ಯ ಶಬ್ದವಲ್ಲ. ಈ ಶಬ್ದವು ಸಂಸ್ಕೃತ, ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಗಳ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದು ಛಂದಃಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಂದ ಶಬ್ದದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಾಂಶಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

ಡಿ.ಎಸ್.ಕರ್ಕಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಈ ರೀತಿಯದಾಗಿದೆ. ಮಾತ್ರಾಗಣಬಂಧವಾದ್ದರಿಂದ ಇದರ ಮೂಲವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪದ್ಯಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದಿದ್ದಾರೆ.

'ಸ್ಕಂಧಕ' ಎಂಬ ಛಂದೋಬಂಧ ರೂಪಗೊಂಡು 'ಖಂದ' ಎಂಬ ಅಪಭ್ರಂಶ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಕೃತದ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಸ್ಕಂಧಕವು ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ತೆಲುಗುಗಳಲ್ಲಿ 'ಕಂದ'ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಕಂದವು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಆರ್ಯಾಗೀತಿ ಎನಿಸಿದ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಾಕೃತಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಕಂಧಕ ಎನಿಸಿದ, ಆರ್ಯಾಪ್ರಭೇದಕ್ಕೆ ಸಮಾಪವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಇದರಿಂದ ವಿಶದವಾಗುವುದು.

'ಸ್ಕಂಧಕ'ದ ಪ್ರಾಕೃತಶಬ್ದ ರೂಪ 'ಖಂದ' ಎಂಬುದು ಪ್ರಸ್ವಗೊಂಡು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಕಂದ' ಎಂದಾಗಿರಬೇಕು. ಜಯಕೀರ್ತಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಇದನ್ನೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯ ರೂಪವಾಗಿ 'ಸ್ಕಂಧಃ' ಎಂದು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ (5-13), ನಾಗವರ್ಮನು 'ಕಂದದ ವಿಶಿಷ್ಟಲಕ್ಷಣವಾಗಿ 3, 4, 3, 4ರ ಹಾಗೆ ಗಣಗಳ ಅನು ಕ್ರಮವು ಕಂದದ 4 ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವುದಾಗಿದ್ದು 12, 20, 12, 20ರ ಹಾಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರೆಗಳ ಅನುಕ್ರಮವಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಆರ್ಯಾಜಾತಿಯ ವೃತ್ತಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಇದಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿ ರುವುದರಿಂದ ಲಕ್ಷಣ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿಯಾದಂತಾಗಿದೆ; ಆದರೂ ಖಚಿತ ಯಿಲ್ಲವಾಗಿದೆ.

ಕಂದದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು : 4 ಪಾದಗಳು; ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 1-2ನೆಯ ಪಾದಗಳಂತೆಯೇ 3-4ನೆಯ ಪಾದಗಳಿವೆ. 1-2ನೆಯ ಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ 3, 5ರ ಹಾಗೆ ಒಟ್ಟು 8 ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾ ಗಣಗಳು (12+20 = 32); 3-4ನೆಯ ಪಾದಗಳೂ ಹೀಗೆಯೇ (12-20 = 32), ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳ ಕಟ್ಟು ಕೆಡಬಾರದು. ಪೂರ್ವಾರ್ಧ ಪರಾರ್ಧಗಳ 8 ನೆಯ ಗಣಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೆ ಗುರು ತಪ್ಪದೆ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಈಯೆರಡೂ ಅರ್ಧಗಳ ವಿಷಮಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಗುರುವಿನ ಗಣ (–) ಬರಬಾರದು ; ಆದರೆ 6ನೆಯ ಗಣ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಗುರುವಿನ ಗಣ (ಗ-0)ವಾಗಲಿ ಸರ್ವಲಘುವಿನ ಗಣ (0) ವಾಗಲಿ ತಪ್ಪದೆ ಬಂದಿರಬೇಕು; ಸರ್ವಲಘುವಿನ ಗಣವಾಗಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ, ಹಾಗೆಯೇ ಮಧ್ಯ ಗುರುವಿನ ಗಣ ಎಂದರೆ ಜಗಣವಾಗಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿಯೂ (ಇದು ಲಕ್ಷ ಪರಿಶೀಲನೆ ಯಿಂದ ಉಕ್ತವಾಗಿರುವ ಲಕ್ಷಣಾಂಶ)ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಾಸದ ಮುಂದೆ ಯತಿಯಿರಬೇಕು. =ನೆಯ ಗಣ ಸರ್ವಲಘುವಿನ ಗಣವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಹ್ರಸ್ವದ್ವದಿಂದಲೇ ಹೊಸ ಪದ ಮೊದಲಾಗಬೇಕು.

{ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸು. ಓ.ವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲ ಶಾಸ್ತ್ರೀ. ಖ.ವಿ.ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ. ಕೃಷ್ಣ ಮೂರ್ತಿಪುರಂ. ಮೈಸೂರು-4.ಪು.ಸಂ.46-47}

ಅಧ್ಯಾಯ 46

ಪಾಡು ಗಬ್ಬ –ಬಾಜನೆಗಳು

46.1 ಪದ

ಪದವೆಂದರೆ ಶಬ್ದವೆಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಪದಕ್ಕೆ ಹಾಡುವುದು ಎಂದೂ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪದ ಹೇಳುವುದು ಎಂದರೆ ಹಾಡುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಈ ಕುರಿತು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೂ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ.

1. "ಸಂದಿಸಿರೆ ಕಂದಮುಂ ಪೆರತೊಂದರಕೆಯ ವೃತ್ತಜಾತಿಯುಂ ಪದಂ" ಎಂಬ ಮಾತನ್ನವಧಾರಿಸಿರಿ ಏಕವಚನವು ಎರಡೂ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟವಾಗಿರುವ್ಯದರಿಂದ ಈ 'ಪದ' ಎಂಬುದರೊಳಗಿರುವುದು ಎರಡೇ ಪದ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕು. ಇದು ದೇಸಿಯಾದುದರಿಂದ, 'ವೃತ್ತಜಾತಿಯುಂ' ಎಂದರೆ ವೃತ್ತರೂಪದಲ್ಲಿ ಒಂದಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ ಅಕ್ಕರ, ಪಿರಿಯಕ್ಕರವೇ ಮೊದಲಾಗಿ 'ಜಾತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ ಛಂದೋ ಭೇದವೇ ಆಗಿರಬೇಕಲ್ಲದೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಕ್ಷರ ಛಂದಸ್ಸಿನ ವೃತ್ತವಾಗಿರಲಾರದು. ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪಾದಸಂಖ್ಯಾ ಸಮಾನವಾಗಿ ಎರಡು ಪದ್ಯಗಳಿಂದ ಕುಡಿದುದು, ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ 'ಪದ' ಎಂಬ ಹೆಸರಾಯಿತೋ ಎಂಬ ಸಂದೇಹವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ, ಈ ದೇಸಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಮಧೇಯವನ್ನಿಟ್ಟು ಮನೆಗಿಂತ ದೊಡ್ಡ ಮಟ್ಟುಗಲ್ಲನ್ನಿಡುವರೆ? ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಮತ್ತಿನವುಗಳ ಹೆಸರುಗಳೆಲ್ಲ ಅಚ್ಚಕನ್ನಡವೇ ಆಗಿರುವುದನ್ನೀಕ್ಷಿಸಿರಿ. 'ಪದಂ' ಎಂದರೆ ಹದವಡೆದ ನುಡಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದುದು, ಎಂಬ ಅರ್ಥಕ್ಕನುವಾಗಿಯೇ ನೆಲೆಗೊಂಡ ಹೆಸರದು ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಬಹುದು. ಈಗಲೂ ಕನ್ನಡಿಗರು 'ಒಂದು ಪದ ಹೇಳು; ಪದ ಹಾಡು' ಎನ್ನುವುದುಂಟು. ಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಹಾಡು (ಕೀರ್ತನ) ಎಂಬ ಭಾಗಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಹಾಡಿನ ಇಡಿ ಮೈಗೆ ಪದ ಎಂಬುದು ರೂಢವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ಆ ದೇಸಿಯಾದ ಹೆಸರೇ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡುದಾಗಿರಬಹುದು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಹಿಂದಣ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧಾದಿಗಳೊಳಗಿನ ಪದ್ಮ ಗಂಧಿ ಗದ್ಯಗಳಿಗೂ 'ಪದ-ಪದನು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆ.

2. ಹಾಗೆ ಎರಡು ವಿಶಿಷ್ಟಪದ್ಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ರೂಪಿಸಿದ 'ಪದ'ಗಳು 'ಪನ್ನೆರಡುವರು ಸಂದಿಸಿರೆ' ಅದಕ್ಕೆ 'ಮೆಲ್ವಾಡು' ಎಂಬ ಹೆಸರು. ಅದರಿಂದ ಈ ಮೆಲ್ವಾಡಿನೊಳಗೆ ಸಮಸಂಖ್ಯೆಯ ಕಂದಜಾತಿಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ಇಪ್ಪತ್ತುನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳಿರಬೇಕು, ಎಂದಂತಾಯಿತು ಮೆಲ್ಲಿತು+ಪಾಡು=ಮೆಲ್ವಾಡು, ಎಂದು ರೂಪಿಸಿದ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ ಹೆಸರಿದು. ಮುಂದೆ ರೂಪಿಸಲಿರುವ ಪಾಡು ಎಂಬುದರ ಮೆಲ್ಲಿತಾದ ಅಥವಾ ಕಿರಿದಾದ ರೂಪವಿದು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಸರಾಗಿರಬಹುದು.

3. ಹದಿನೈಯ್ದು ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತೈಯ್ದು 'ಪದ'ಗಳು ಸೇರಿ ರಚಿತವಾದ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಪಾಡು ಎಂಬ ಹೆಸರು. 'ಪದ' ಸಂಖ್ಯಾನುಸಾರವಾಗಿ ಇದರೊಳಗೆ ಎರಡು ಭೇದಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಎರಡಕ್ಕೂ ಪಾಡು ಎಂಬ ಒಂದೇ ಹೆಸರು. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಮೂವತ್ತು ಪದ್ಯಗಳಿದ್ದರೆ ಮತ್ತಿನದರಲ್ಲಿ ಐವತ್ತು ಪದ್ಯಗಳು ಎಂದಿಷ್ಟೇ ಭೇದ. ಹದಿನಯ್ದುಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು, ಇಪ್ಪತ್ತೈಯ್ದಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆ 'ಪದ'ಗಳು ಸೇರಿದ್ದರೆ ಅದೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪಾಡಿನ ಭೇದವೆನ್ನಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಇದ್ದಿಲ್ಲವೋ ಏನೊ? ಅಥವಾ ಹನ್ನೆರಡು 'ಪದ'ಗಳಿಂದ ಹದಿನಯ್ದರವರೆಗೆ ಅಥವಾ ಇಪ್ಪತ್ತೈಯ್ದರವರೆಗೆ 'ಪದಗಳು' ಸೇರಿ ರೂಪಿಸಿದಲ್ಲಿ ಪಾಡು ಎನ್ನಿಸಬೇಕಾದ ಆ ಪ್ರಬಂಧವು 'ಸದಲಂಕಾರಂ ರಸಾಸ್ಪದಂ' ಎಂದೆನಿಸಿರಬೇಕು. ಹಿಂದಿನ ಅಂಗಗಳಾದ ಪದ ಮೆಲ್ವಾಡುಗಳಿಗೆ ಈ ವಿಶೇಷಣಗಳಿಲ್ಲದೆ ಇದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ವಿಶೇಷವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿಯೂ ಪಾಡು ದೇಸಿಯೊಳಗೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಮೇಲ್ತರಗತಿಯದು ಎಂದಂತಾಯಿತು. ಐವತ್ತರಷ್ಟು ಪದ್ಯಗಳವರೆಗೆ ಅಡಕವಾಗುವುದರಿಂದ ದೇಸಿಗಬ್ಬದೊಳಗಿನ ಪಾಡಿದು, ಮೇಘದೂತಾದಿಗಳಂತೆ ದೇಸಿಯೊಳಗಿನ ಖಂಡಕಾವ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು."[1]

ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನು ಹೇಳಿದ 'ಪದವಿಟ್ಟಳುಪದ' ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

46.2 ಪದ್ಧತಿಕೆ

"ದುರ್ಗಸಿಂಹನ ಪಂಚತಂತ್ರದ 161ನೇ ಪುಟದೊಳಗೆ ತೋರುವ 'ಪದ್ದಳಿ' (ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಯ ಪಾಠಾಂತರ ರೂಪ=ಪಡ್ಡಳಿ), ಈ ಪದ್ಧತಿಕೆ'ಯ ತದ್ಭವರೂಪವಿರಬಹುದೆಂದು ಭಾಸವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆ 'ಪದ್ದಳಿ'ಯ ಲಕ್ಷ್ಯ ಹೀಗಿದೆ:

ಜಯ ದಿವಿಜಗಣಾರ್ಚಿತ ಚಾರುಚರಣ ।
ದುರಿತೋಷ್ಣ ತಮಃಪಟಲೋಷ್ಣಕಿರಣ
ತಾಪಿಂಛ ಸಮಚ್ಛ ವಿ ನೀಲವರ್ಣ ।
ವಿದ್ಯಾಧರೆಕಾಂತಾ ಗೀತವರ್ಣ

ಪಂಚತಂತ್ರದ ಅಚ್ಚಾದ ಪ್ರತಿಯೊಳಗೆ ಈ ಭಾಗವು ಪಾದದ್ವಯದ ಎರಡು ಪದ್ಯಗಳಾಗಿ ತೋರುತ್ತಿದೆ. ನನ್ನೆಣಿಕೆಯಂತೆ ಇದು ನಾಲ್ಕು ಪಾದದ ಒಂದೇ ಹಾಡು. ಈ ಭಾವನೆಗೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಒಂದಿಷ್ಟು ತಡೆದು ಸೂಚಿಸುತ್ತೇನೆ.

ನಾಗವರ್ಮನು ಸೂಚಿಸಿದ 'ಪದ್ಧತಿಕೆ'ಯೊಡನೆ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ 'ಪಂಚತಂತ್ರ'ದೊಳಗಿನ 'ಪದ್ದಳಿ' (ಪಡ್ಡಳಿ)ಯೂ ಈ 'ಪಜ್ಝಟಿಕೆಯೂ ಮಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ; ಹಾಡುವಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ದಾಟಿಗೊಪ್ಪುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ, 'ಪದ್ದಳಿ'ಯೊಳಗಿನ ಹಿಂದಿನ ಪಾದದ್ವಯದ ಅಂತ್ಯಗಣಗಳು ಪೂರ್ಣ ಲಘುಮಾತ್ರಕಗಳಾಗಿದ್ದು 'ಪಜ್ಝಟಿಕೆ'ಗೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಭಿನ್ನಗಳಾಗಿ ಕಂಡರೆ, ಮುಂದಿನ ಪಾದಾಂತ ಗಣಗಳು ಮಧ್ಯಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದು ಈ 'ಪಜ್ಝಟಿಕೆ'ಯ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿವೆ. ಈ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಮಧ್ಯಗುರು, ಪೂರ್ಣಲಘು, ಗಣ (ಜ,ನಗಣ)ಗಳನ್ನು ಪಲ್ಲಟವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಬಳಕೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆದಿಯಿಂದಲೂ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದೆ. ಅದರಿಂದ ಈ 'ಪದ್ದಳಿ' ಅಥವಾ 'ಪದ್ದತಿಕೆ', 'ಪಜ್ಝಟಿಕೆ'ಯೊಡನೆ ಅಭಿನ್ನವೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಲಕ್ಷಣವನ್ನುರಸುವುದು ದೇಶಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ, ಹಿತಕರವೂ ಅಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವೇಚನೆಗಳನ್ನು ಭಾವಿಸಿ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ 'ಚತ್ತಾಣ'ವು ಹಿಂದಣ ಕಾಲದ ಹೆಸರೆಂದೂ 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ'ವೆಂಬುದು ಮತ್ತಿನ ಕಾಲದ ಹೆಸರೆಂದೂ ಭಾಸವಾಗುವುದು. ಅಂತೂ ಎರಡೂ ಅಭಿನ್ನವೆಂದೇ ನನ್ನ ಭಾವನೆ."[2] ಪದ್ದಟಿಕೆಯೆನ್ನುವುದು ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು. ಅದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಮೇಲಿನಂತೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

46.3 ಪಾಡುಗಬ್ಬ

ಪಾಡುಗಬ್ಬವೆಂದರೆ ಹಾಡಲು ಅವಕಾಶವಿರುವ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಅರ್ಥ. ಇದರ ಕುರಿತು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ.

"ಅಂಥ 'ಪಾಡುಗಳಿಂದು.... ಮಾಡಿ'ದುದೇ ಪಾಡುಗಬ್ಬ'ವೆಂದು ಬುಧರು ಕೊಂಡಾಡುವವರು ಎಂಬುದರಿಂದ, ಬಹುಶಃ ಎರಡು ಮೂರು ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪಾಡುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದುದು ಪಾಡು-ಗಬ್ಬ ಎಂದಂತಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ, ಪಾಡುಗಬ್ಬವು ನೂರು-ನೂರೈವತ್ತು ಅಲ್ಲವೆ ತದಧಿಕಸಂಖ್ಯಾಕ ಪದ್ಯಗಳಿಂದ ಅಡಕವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಭಾಸವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆ ಪಾಡುಗಬ್ಬದಿಂದಲೇ ಮೆಲ್ವಾಡು ಬೆದಂಡೆಗಳು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನಲ್ಲದೆ, ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು, 'ಕಂದಮುಂ......ವೃತ್ತಮುಂ ಒಂದೊಂದೆಡೆಗೊಂದು ಜಾತಿ ಜಾಣೆಸೆಯೆ' 'ಬೆದಂಡೆ' ಎನ್ನಿಸುವುದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಇಡಿ 'ಬೆಂದಂಡೆ'ಯೊಳಗೆ ಇಂತಿಷ್ಟೆ ಪದ್ಯಸಂಖ್ಯೆ ಇರಬೇಕು ಎಂಬ ಸಾಂಗೋಪಾಂಗ ನಿರೂಪಣೆ ಇಲ್ಲ. ಅದರಿಂದ ಮೇಲೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದ ಹೇಳಿಕೆಯೇ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಗುರಿಗಾಣಿಸುವ ಆಧಾರವನ್ನಾಗಿ ಭಾವಿಸಬೇಕು. ಇವು ದೇಸಿಗಬ್ಬದೊಳಗಿನ ಶ್ರವ್ಯಭೇದಗಳಾದರೆ ಆ ದೃಶ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮುಂದಿನ ಉಪನ್ಯಾಸದೊಳಗೆ ಪರಾಂಬರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಮತ್ತಿನ ಗದುಗಿನ ಭಾರತ, ಪ್ರಭುಲಿಂಗಲೀಲೆ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರಕಾವ್ಯ, ಮೋಹನತರಂಗಿಣಿ, ಭರತೇಶವೈಭವ ಮೊದಲಾದುವುಗಳೆಲ್ಲ ಪಾಡುಗಬ್ಬಗಳೇ ಆದರೂ ಅವುಗಳು ಮಾರ್ಗಕ್ಕೂ ಕೈಗೊಟ್ಟಿವೆ. ಆದರೆ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ, ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನಗಳು

ಬೆರಳೆತ್ತಿ ಸೂಚಿಸುವ ಹಿಂದಣ ಆ ದೇಸಿಗಬ್ಬಗಳು ಇನ್ನೂ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ಮುಂದಾದರೂ ದೊರೆಯಬಹುದೆಂದು ನಂಬುವ.[3]

ಪಾಡುಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದುದರಿಂದ 'ಪಾಡುಗಬ್ಬ'ವೆಂದು ಬುಧರು ಕೊಂಡಾಡುವರು ಎಂದು ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

ನುಡಿಗೆಲ್ಲಂ ಸಲ್ಲದ ಕ
ನ್ನಡದೊಳ್ ಚತ್ತಾಣಮುಂ ಬೆದಂಡೆಯುಮೆಂದೀ
ಗಡಿನ ನೆಗರ್ತ್ತಯ ಕಬ್ಬದೊ
ಳೊಡಂಬಡಂ ಮಾಡಿದರ್ ಪುರಾತನ ಕವಿಗಳ್ 1 – 33

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಮೇಲಿನಂತೆ ಹೇಳಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಹಾಡುವ ಕಬ್ಬವು ಬರಹದ ಕಬ್ಬಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ.

46.4 ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ

ಬಾಜನೆಗಬ್ಬವು ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಗಿದೆನ್ನುವುದನ್ನು ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ದೇಸಿಗಬ್ಬದ ಮಹಾಕಾವ್ಯರೂಪವು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುದೊಡ್ಡ ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರ ವಿವರವು ಕಾವ್ಯಾದಲೋಕನದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಬಾಜನಗಬ್ಬವೆಂದರೆ ದೇಸಿಗಬ್ಬದೊಳಗಿನ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೇ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.

ನಗರ ಸಾಗರಾದಿಗಳಾದ ವರ್ಣನೆ ಎಂಬುದು ಹದಿನೆಂಟು ಬಗೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಶಾಖೆಗೊಂಡು ಹಬ್ಬಿದ ಕಾವ್ಯಕಥಾನಕವು ಆಯಾ ದೇಶಕಾಲಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿ ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಹರಡುತ್ತಿದೆ. ಆಗ ಇದಿರಾಗಿ ಸಂಗಮಿಸಿದ ನಗರಾದಿಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಬೇಕಲ್ಲದೆ, ಬರಿಯ ಅವುಗಳನ್ನೆ ಒಂದರಿಂದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದನ್ನಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸುವುದಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ' ವಿದು ಖಂಡಕಾವ್ಯವಲ್ಲ. ಮಹಾಕಾವ್ಯವೇ ಎಂದಂತಾಯಿತು. ಅದರಿಂದಲೇ ಹಿಂದಿನ 'ಪಾಡುಗಬ್ಬ'ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸದ ಈ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು, 'ಅದರೊಳ್ ಎಂದರೆ 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ'ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೆ ಬೆರಸಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.[4]

"ಇಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುವ ವರ್ಣಗರಿಗಳನದ ವೆ–ಳ್ ಎಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. 'ನಗರಾರ್ಣವ' ಮೊದಲಾದ ಹದಿನೆಂಟು ರೀತಿಯ ವರ್ಣನೆಗಳು ಈ ಮಾದರಿಯ ಕಾವ್ಯಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ಮಹಾಕಾವ್ಯ – ಲಘು ಕಾವ್ಯ ಹಿಂದೆ ವಿವರಿಸಿದ ಜಾಣ್ಮೆಗಳಿಂದೊಡವೆರೆದು, ವಸ್ತು (ಕಥೆ)ಗಳನ್ನು 'ಮಹಾಧ್ವ'ದಲ್ಲಿ ಹರಿಯಿಸಿ ಕೃತಿ (ಕಾವ್ಯ) ಗಳನ್ನಾಗಿ ಹೆಣೆಯಬಲ್ಲವನೇ, ಮೇಲೆ ಲಕ್ಷಿಸಿದ 'ಎಲ್ಲರಿಂದಂ ಬಲ್ಲ'ವನು ಇಲ್ಲಿಯ 'ಮಹಾಧ್ವಕೃತಿ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನೊಂದಿಷ್ಟು ವಿವೇಚಿಸುವ. 'ಅಧ್ವನ್' ಎಂದರೆ 'ಮಾರ್ಗ'ವೆಂಬರ್ಥ. ಮಹತ್ತಾದ ಅಲ್ಲವೆ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಕವಿಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ

ಹರಿವ ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಮಹಾಕೃತಿ, ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎಂಬ ನಾಮಾಂತರಗಳಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದು. ಇದರಿಂದ, ಮಹಾಕವಿಯಾಗಿದ್ದವನು ಬರೆದುದರಿಂದಾಗಿ, ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಗುವುದಲ್ಲ, ಅಂಥ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನೆಸಗುವವನೇ ಮಹಾಕವಿಯೆನ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಿದೆ. ನಮ್ಮ ಪಂಪಮಹಾಕವಿಯ 'ಆದಿಪುರಾಣ', 'ಸಮಸ್ತಭಾರತ' ಎಂಬ ಎರಡೂ ಇಂಥ ಮಹಾಧ್ವಕೃತಿಗಳು, ಇರಲಿ, 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ' ಕಾರನು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿದುದು ಅಂದವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಅತಿಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಅದರಿಂದ, ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೇ ಒಂದಿಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವ.

'ಮಹಾಧ್ವಕೃತಿ' ಎಂಬ ನುಡಿಯಿಂದಲೇ 'ಅಲ್ಪಾಧ್ವಕೃತಿ'ಯೆಂಬುದುಂಟೆಂದು ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆ ಅಲ್ಪಾರ್ಧವಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೆ ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಮಹಾಧ್ವಕೃತಿಯೊಳವನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗಬಹುದು. ಕಾವ್ಯದೊಳಗಿನ ಲಘುತ್ವ, ಮಹತ್ತ್ವ ಭೇದಗಳೆಂದರೆ ಪರಿಮಿತಿದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲದೆ ಗುಣದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲ್ಲ, ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ, ಚತುರ್ವರ್ಗಗಳೊಳಗೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದರಲ್ಲೂಡವರೆದು ಕಥಾಭಾಗವು ವರ್ಣಿತವಾಗಬೇಕೆಂದು ನಿಯಮ. ಅದು ಪ್ರಮುಖ ನಾಯಕ ಸಂಬದ್ಧವಾದ ಕಥಾಂಶವೇ ಆಗಿರತಕ್ಕುದೆಂಬುದು ತಾನಾಗಿ ವಿದಿತವಾಗುವುದಷ್ಟೆ. 'ಸಮಗ್ರೈಕರಸಯುಕ್ತ'ವಾಗ ತಕ್ಕುದು ಎಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆಯಲ್ಲೆ, ವಿಶೇಷವಾದ ಇಂಥ 'ರಸ'ವೇ ಆಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನಲಿಲ್ಲ. ಅದರಿಂದ, ಧರ್ಮಾದಿ ಚತುರ್ವರ್ಗದೊಳಗೆ ನಾಯಕನ ಪ್ರಕೃತಿಗೊಪ್ಪುವ ವಿಷಯವಾವುದೋ ಅದನ್ನೊಂದಿಕೊಂಡಾ ಆ 'ಏಕರಸ'ವು ಹರಿಯಬೇಕೆಂಬುದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕಾವ್ಯದೊಳಗೆ ಪ್ರತಿನಾಯಕೋಪನಾಯಕರ ಕಥಾಭಾಗವು, ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಹೊಳೆಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ 'ಅಸಮಗ್ರಾನೇಕ ರಸಾ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಭಾವ-ಭಾವಸಂಕರಾದಿರೂಪದ ಅಸಂಪೂರ್ಣ ರಸಗಳೆಂದರೆ ಪ್ರತಿನಾಯಕಾದಿ ಸಂಬಂಧ್ಧಗಳೆಂದು, ಅವರ ಜೀವನದೊಳಗಿನ ಧರ್ಮಾರ್ಥಾದ್ಯುದ್ದೇಶಗಳೊಳಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಪ್ರತಿನಾಯಕಾದಿ ಒಂದಂಶವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಈ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದರಿಂದ, ಇದು ಲಘುಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಖಂಡಕಾವ್ಯ. ಪ್ರತಿನಾಯಕ -ಉಪನಾಯಕಾದಿಗಳೆಂಬ ಕಣಿವೆ ಕಾಲುವೆಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿವ ವಿರುದ್ಧಾನುಕೂಲ ಭಾವನಾಪ್ರವಾಹಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಾಯಕ ಕಥಾಭಾಗದ ಹೊಳೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಲುಗೊಂಡು, ರಸಪ್ರವಾಹವಾಗಿ ಹರಿದು, ಧರ್ಮಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಸಂಗಮವಾಗುವುದೇ ಈ ಲಘುಕಾವ್ಯದ ಗುರಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸತಕ್ಕದು."5

ಬಾಜನೆಗಬ್ಬದ ಕುರಿತು ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾಗಿದೆ. ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ ದೇಸಿಸ್ವರೂಪದ್ದು ವಾದನಗಬ್ಬವೇ ಬಾಜನೆಗಬ್ಬವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತಿನ ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ನಾಗವರ್ಮನು ದೇಸಿಯಾದ ಪಾಡುಗಬ್ಬದ ಭೇದಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದೊಳಗೆ ತೋರುವ 'ಬೆದಂಡೆಗಬ್ಬ'ವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ 'ಚತ್ತಾಣ'ವನ್ನು ಹೆಸರಿಸದೆ 'ಬಾಜನೆ ಗಬ್ಬ' ಎಂಬ ಬೇರೊಂದು ದೇಸಿಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪರೇಖೆ ಹೀಗಿದೆ:

ಪಲತೆರದ ಪದ್ಯದಿಂದಂ ।
ಲಲಿತ ವಚೋರಚನನಿಚಯ ಪದ್ಧತಿಕೆಗಳಿಂ ॥
ಸಲೆ ನಿಲೆ ಸಮೆದುದು ಸರಸಾ ।
ಖಿಲ ವರ್ಣನಮಾದೊಡದುವೆ ಬಾಜನೆಗಬ್ಬಂ ॥

"ಪಲ ತೆರದ ಪದ್ಯದಿಂ . . . . ಸಮೆದುದು" ಎಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸಿದ ಆ 'ಚತ್ತಾಣ'ದ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರೇ ಈ 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ' ವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಅಥವಾ ನಾಗವರ್ಮನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆ ಹೆಸರಿಗಿಂತಲೂ ಈ ಹೆಸರೇ ಹೆಚ್ಚು ರೂಢಿಗೊಂಡಿದ್ದಿರಲಿಕ್ಕೂ ಸಾಕು. 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ' ಎಂದರೆ 'ವಾದನಕಾವ್ಯ' ಎಂಬುದರ ತದ್ಭವರೂಪ. ತಾಳು-ಶ್ರುತಿ-ಮೃದಂಗಾದಿಗಳ ವಾದನಾತ್ಮಕ ಮೇಳದಿಂದೊಡವೆರೆದು ಹಾಡುವ ಕಾವ್ಯ ಎಂದೇ ಇದರ ಅರ್ಥ. ಕನ್ನಡದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾವ್ಯ ಚಹರೆಯನ್ನು ಇದು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ.[6]

46. 5 ಲಯ

ಅದರ ಈ ಸಮಷ್ಟಿಯೂ, (ಎಂದರೆ) ವಿಜ್ಞಾನಮಯವೇ ಮೊದಲಾದ ಕೋಶತ್ರಯವು, ಸ್ಥೂಲ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಶರೀರವೆಂದೂ, ಜಾಗ್ರದವಸ್ಥೆಯ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಕಾರಣ ಸ್ವಪ್ನವೆಂದೂ, ಆದುದರಿಂದಲೇ ಸ್ಥೂಲ ಪ್ರಪಂಚದ ಲಯಸ್ಥಾನವೆಂದೂ ಹೇಳಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಲಯವನ್ನು ಛಂದಸ್ಸು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೂ ವೇದಾಂತ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.7

ಛಂದಸ್ಸಿನ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿರುವುದು. 'ಲಯ' ಇದು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಜೀವವಾಗಿದೆ. 'ಲಯ್' ಎಂಬ ಧಾತುವಿನಿಂದ 'ಲಯ' ಶಬ್ದವು ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ 'ಲಯ'ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ 'ರಿದಂ' (Rhythm) ಎಂಬುದಾಗಿ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು 'ಪ್ರವಾಹ' ಎಂಬ ಗ್ರೀಕ್ ಪದದಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗಿದೆ. ಇದರ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಗಳು 'ಲಯ' ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಗಳೊಡನೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸರಿಬರುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಲಾಕ್ಷಣಿಕನಾದ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ – ಕಲಾ ಕಲಾಂತರಕೃತಃಸ ಲಯೋ ನಾಮ ಸಂಜ್ಞಿತ: ಎಂದು ಲಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಛಂದಸ್ಸಿನ ಅಕ್ಷರಗಳ ಮಧ್ಯೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅಂತರವುಳ್ಳ ಕಾಲವಿಭಜನೆ ಹಾಗೂ ಕರ್ಣಗೋಚರವಾಗುವಂತಹದ್ದನ್ನು ಲಯ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಅಕ್ಷರಗಳು ಎಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡುತ್ತದೆ, ಕೂಡಿ ಗುಂಪುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತವೆ, ಎಂಬುದರಿಂದ ಲಯದ ಗತಿ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ – ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಯ ಲಯ, ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಲಯ, ಐದು ಮಾತ್ರೆಯ ಲಯಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ಓದುವುದರಿಂದ ಲಯದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನಾದವನ್ನು ಕವಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅದರ ಬಂಧ ಲಕ್ಷಣ ಯಾವುದೇ ಇದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಲಯದ ಅನುಸರಣೆ ಎದ್ದು

ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಲಯವನ್ನು ಚೌಕಟ್ಟಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಛಂದಸ್ಸು ಬಗೆಬಗೆಯಾಗಿ ರೂಪು ತಳೆಯಬಹುದಾದರೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಂದ, ಹೊಂದಿಕೆಗಳಿಂದ, ಲಯದ ವೈವಿಧ್ಯ ಸಾಧಿತವಾದರೆ, ಪದ್ಯಪಾದದ ಸೊಗಸು ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಭಾವಪುಷ್ಟಿಗೆ, ಕವಿಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪದಗಳನ್ನು ಖಚಿತವಾದ ಮಾತ್ರೆಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದರಿಂದ ವೈವಿಧ್ಯವಾದ ಲಯ ಏರ್ಪಟ್ಟು ಭಾವ ಉಜ್ವಲತೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪದ್ಯಪಾದದಲ್ಲಿ ಲಘು, ಗುರುಗಳಿಂದಾದ ಕೆಲವು ಮಾತ್ರಾ ಘಟಕಗಳ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಹೊರಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ನಾದವನ್ನೇ 'ಲಯ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಲಯವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಎಂದು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

'ಲಯ' ಶಬ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯದು. ಚಲನೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳ 'ಲಯ್' ಧಾತು ಇದರ ಮೂಲ. ಅಂಟುವುದು, ಕೂಡುವುದು, ಕರಗುವುದು, ಗಾಢವಾದ ಏಕಾಗ್ರತೆ, ಗೀತದ ತಾಳಗತಿ ನಡೆಗಳ ನಡುವಿನ ನಿಲುಗಡೆ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕಿದೆ. ಈ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿದರೆ, ಲಯ ಶಬ್ದದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ದೊಡ್ಡದೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಆಂಗಿಕವಾದ ಚಲನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದೊಂದು ಪರಿಳಿತ ಅಥವಾ ವಿನ್ಯಾಸ ಪ್ರಮಾಣದೊಳಗಿನ ಸಮಕಟ್ಟು ಲಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂದು ಸೂತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಆಂಗಿಕ ಚಲನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಯೇ ಇರುವ ಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಲಯದ ಪಾತ್ರವಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಮಾನವರ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳ ನಿರ್ವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ವಹಿಸಿದ್ದುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಲಯದ ಮೂರು ಘಟಕಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟೋಕ್ಸೆನಸ್ ಎಂಬ ಗ್ರೀಕ್ ಛಂದಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನು* ಭಾಷೆ (Speech) * ನಾದ (Melody) * ಆಂಗಿಕ ಚಲನೆ (Bodily Motion) ಎಂಬುದಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಸಂವೇದನೆಗೆ ತಾನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡಲು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಭಾವನೆಗೂ ಅವುಗಳ ಪ್ರಕಟನ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಧ್ವನಿಗಳ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಮುನ್ನಡೆಗೂ ಸಾಮಂಜಸ್ಯ ತಪ್ಪದಂತೆ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಕಿವಿಗೆ ಹಿತವೆನಿಸಿದಾಗ ಲಯ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದೆಯೆಂಬ ಅನುಭವವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಲಯದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆನ್ನುವುದು ವಿಚಾರಣೀಯ. ಪದ್ಯ, ಇತರ ಕಲೆಗಳು ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಲಯದ ಸೀಮೆಯಿಂದ ನಿರ್ಬಂಧಿತವಾದ್ದು; ಇದೇ ಅದರ ಉಸಿರು. ಆದರ್ಶ, ವಿಷಯ, ಮುಕ್ತಾಯ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಮಾನತೆಯಿದ್ದರೂ, ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಲಯದ ಘಟಕಗಳು ವಿವಿಧ; ಅವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಅಳವಡದವು, ದೀರ್ಘತೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆ ಇಲ್ಲದವು. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯಾದರೋ ಲಯಘಟಕಗಳ ಶ್ರೇಣಿ ಅವಿರಳವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ; ಕ್ರಮವಾಗಿ ಆವೃತ್ತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಪದ್ಯದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಲಯವೇ ಅಥವಾ ಪದ್ಯಪಾದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಿಯತವಾದ ಲಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಪದ್ಯ-ಗದ್ಯಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದೆನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿ ವಾಕ್ಯ

ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಪದಗಳ ಸಮತೂಕದ ಆಯ್ಕೆ; ಅಂತಹ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ತಕ್ಕಷ್ಟು ಬಳಸಿದ ವಾಕ್ಯ ಪುಂಜಗಳು ಇವುಗಳಿಂದ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಲಯದ ನೆಲೆ ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಶುಷ್ಕ ವರದಿಯಾಗಿರದ ಭಾವ ಪೂರ್ಣವಾದ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಯಾ, ಗದ್ಯ ಲೇಖಕನ ರಸವಂತಿಕೆ, ಮನೋಧರ್ಮ, ರಚನೆಯ ಕೌಶಲ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಲಯ ಸಮನ್ವಿತತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಗದ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ, ಆಧುನಿಕ ಗದ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಲಯವ್ಯವಸ್ಥೆ ಗಣವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಿರುವ ಪಾದ ಸಂಖ್ಯಾನಿಯಮ ಕಾಣಿಸದಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಕವಿತೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಪದ್ಯದ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಲಯದ ಸ್ಥಾನ ಗಣ್ಯವಾದ್ದು; ಲಯದ ಘಟಕಗಳು ರೂಪಿಸುವ ಗಣಘಟಕಗಳು ಕವಿಯ ಭಾವದ ಏರಿಳಿತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಏರುತ್ತ ಇಳಿಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ; ಈ ಗಣಘಟಕಗಳು ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪದ್ಯ ಪಾದವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಗಣಗಳ ನಡೆಯ ಕ್ರಮಾಗತವಾದ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಒದಗುವ ಹಿತವಾದ ಅನುಭವವೇ ಲಯದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಲಯವನ್ನು ನಿಷ್ಪನ್ನಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿವಾದ ಗುಣಗಳು ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುವ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪದರಚನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪದ್ಯಪಾದ ಒಂದು ಛಂದೋಮಾನವೆನಿಸುತ್ತದೆ; ಇಂಥ ಪದ್ಯಪಾದಗಳು ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಯೋಜನೆಗೊಂಡು ಪದ್ಯ(=ಪಾದಗಳನ್ನುಳ್ಳದ್ದು) ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ವೃತ್ತ(ವೃತ್=ತಿರುಗಿಸು=ಪದ್ಯಪಾದಗಳನ್ನು ತಿರುಗಿಸುವುದು, ಆವೃತ್ತಿಗೊಳಿಸುವುದು) ರಚನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಲಯ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ನಡುವೆ ಗೆರೆಯೆಳೆದು ತೋರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವೆಂದೂ ಲಯವನ್ನು ಛಂದಸ್ಸಿನ ತಂದೆಯೆಂದೂ ಆ ಎರಡೂ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣುಗಳೆಂದೂ ಕೆಲವರು ಭಾವಿಸಿರುವುದುಂಟು. ಲಯವು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಯೋಜನೆಗೊಂಡಾಗ ಸಿದ್ಧವಾಗುವ ರೂಪ ಛಂದಸ್ಸು (ಪದ್ಯಪಾದವನ್ನು ಅವಧಿ (duration), ಒತ್ತು (Stress), ಅಕ್ಷರ (Syllable) ಇವುಗಳ ಕ್ರಮಾಗತ ಆವೃತ್ತಿಗಳಿಂದ ಸಮವಾಗಿ ವಿಭಜನೆಗೊಳ್ಳುವ ತಾಳಗಳು ರೂಪಿಸುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದೇ ಛಂದಸ್ಸು) ಇಂಥ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಜೀವಾಳ ಲಯ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗಣರಚನೆಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಮಹತ್ತ್ವದಿಂದಾಗಿ ಲಯಗತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ತಪ್ಪದೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದಿತು; ಬಹು ವಿರಳವಾಗಿ ಲಯಗತಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ, ವೈವಿಧ್ಯ ಸೊಗಸಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯ ನವೀನ ಲಯದಲ್ಲಿ ನಿಲುಗಡೆ ಭಾವಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪದ್ಯಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹಿತಮಿತವಾಗಿ ಬಂದು, ಇಡೀ ತಾಳದ ಎಡೆಯನ್ನೇ ಹಿಡಿಯುವುದರಿಂದ, ಸಾರ್ಥಕವಾದೊಂದು ಪಂಕ್ತಿ ಸಮುಚ್ಚಯದ ಸೊಗಸನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮತರವಾದ ಲಯ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳು ಏರ್ಪಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಛಂದೋಮಾನದ ನಿಯತ ಲಕ್ಷಣದ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಮೀರಿದಂತೆ ತೋರುವ ಲಯದ ಸಮತೂಕವು ಇನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದ ಅನುಭವವಾಗಿ

ಕವಿಯ ಶೈಲಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಅದು ನಮಗೆ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ; ಸಾರ್ಥಕವಾದ ಪಂಕ್ತಿ ಸಮುಚ್ಚಯಗಳು ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದು ಸಾಗುವಾಗ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಲಯ ಒಂದೊಂದು ಪಂಕ್ತಿ ಸಮುಚ್ಚಯದ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಲಯಗಳನ್ನು ಒಳಕೊಂಡಂತೆ, ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಲಯವು ಗಣಗಳ ಶ್ರೇಣಿಯ ಸಮತೂಕದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಕವಿಚಿಂತನೆಯ ಸಮಗ್ರವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮೇಲೆ ಕೂಡ ಅವಲಂಬಿತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.[8]

46.6 ರಗಳೆ

ರಗಳೆ ಮತ್ತು ಹಾಡು

ಈ ಕುರಿತು ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಮತ್ತಿನ ಕಾವ್ಯಪ್ರಬಂಧಗಳೊಳಗೆ ರೂಢಿವಡೆದ ಮಂದಾನಿಲ, ಲಲಿತ, ಉತ್ಸಾಹಗಳೆಂಬುವುಗಳೊಳಗ ಅಡಕವಾದುದಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಷಟ್ಪದಿ ಜಾತಿಗಳನ್ನೋದಬಲ್ಲದವರು ಅವುಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಹಾಡಬಹುದು. ಇದು ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಿಂದಿನದು; ತಾಳಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಮಾತ್ರೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿಂದಲ್ಲಿಗೆ ಬಲಿದು ಸಡಲಿಸಿ, ಎಂದರೆ ಲಘು ಗುರು ಪುತಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡು ರಾಗಾನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಹಾಡತಕ್ಕುದು. ಹಾಡುವಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಾನುಸಾರವಾಗಿ ರಾಗ, ರಸ, ಭಾವಗಳು ಸೂಸುವಂತಿಲ್ಲವಾದರೆ ಎಲ್ಲ ಬಣ್ಣವನ್ನೂ ಮಸಿ ನುಂಗಿಬಿಡುವುದು."[11]

ಇದರಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾದಂತೆ ರಗಳೆಗಳು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಬಹುದು.

ರಘುಟಾಬಂಧ

ದೇಸಿಗಳಾದ ಹಾಡುಗಳೊಳಗೆ ಕೆಲವನ್ನು 'ರಗಳೆ'ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ರಗಳೆಯೇ ಆ ಮೇಲೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವೃತ್ತನಾಮವಾಯಿತು. ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಅದರೊಳಗೂ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನ ರಗಳೆಗಳೆಂಬ ವೃತ್ತಭೇದಗಳಾದುವು ಎಂಬುದು ಈ ವರೆಗಿನ ರಗಳೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ 'ಚೂರ್ಣಿಕೆ', ಮೊದಲಾದ ಪದ್ಯಗಂಧಿ ಗದ್ಯಗಳಿವೆಯಷ್ಟೆ. ಅವುಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಒಂದಿಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಾಡಿನ ಸ್ವರೂಪವಡೆದ, ಸಡಿಲಾದ ಕೆಲವೊಂದು ನಿಯಮಗಳಿಂದ, ಕೂಡಿದ ದೇಸಿವಾಡುಗಳೇ ಈ 'ರಗಳೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೊಂಡುವುಗಳು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ನಮ್ಮಿತ್ತಣ ತುಳು ಜನರು – ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹೆಂಗಸರು ಗದ್ದೆಯಿಂದ ಅಗೆಯೆತ್ತುವಲ್ಲಿ, ನೆಡುವಲ್ಲಿ, 'ಪಾಡ್ದನ' ಎಂಬ ಹಾಡನ್ನೂ 'ಭೂತದಕೋಲ' ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಿಗಳು ಕೆಲವೊಂದು ಆವೇಶದ ನುಡಿಗಟ್ಟಿನ ಹಾಡುಗಳನ್ನೂ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕೊಡಗರಲ್ಲಿಯೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಸಂದರ್ಭದ ಹಾಡುಗಳು ಹಲವಿವೆ. ಅವುಗಳಂತೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ದೇಸಿವಡೆದ 'ಬೀದಿವಾಡು', 'ಒನಕೆವಾಡು' ಎಂಬುವುಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವೆಯಲ್ಲದೆ, ಕನ್ನಡ

ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವುಗಳ ಹೆಸರುತೋರುತ್ತಿದೆ. ಇನ್ನೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನೊಂದದಿರುವಂತೆ ತೋರುವ ಈ ರಗಳೆ, ಕನ್ನಡದ ಅಂಥ ದಾಸಿವಾಡುಗಳೊಳಗೆ ಒಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದಾಗಿರಬಹುದೇ ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಊಹೆ. ಹಿಂದೆ ದೃಷ್ಟಾಂತಿಸಿದ ಪದ್ಯದಲ್ದಲಿ ನಾಗವರ್ಮನು ಇದನ್ನದು 'ರಷಟಾ' ಎಂಬುದರ ತದ್ಬವರೂಪವು 'ರಗಳೆ' ಎಂದು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾದರೆ, ಆ ದೇಶಿವಾಡಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ರಘಟಾ' ಎಂಬ ಹೆಸರೊದಗಿದುದೂ, 'ರಗಳೆ' ಎಂದು ತದ್ಭವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡುದೂ ಮಾರ್ಗೀಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಡಿಯಿಡತೊಡಗಿದ ಮೇಲೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಎಂದು ಮುಳಿಯ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ನಾಟಕದ ಅಂಗಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ ರಸ. ತಾನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವ ರಸದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನೆಡದ ಹೊರತು ನಾಟಕಕಾರನು ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ತರಲಾರ. ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ತಾನು ಯಾವ ರಸವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವುದನ್ನು ಅರಿಯದಿದ್ದಲ್ಲಿ ನಟನು ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಲಾರ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ನಾಟಕಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗುವುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ರಸವನ್ನು ಸವಿಯಲು ಮಾತ್ರವೇ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳೂ ಈ ಆಸ್ವಾದನೆಗೆ ಅಧೀನವಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ನಾವು ನಾಟಕವನ್ನು ಯಾವುದೇ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ರಸವೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

ರಗಳೆ

"ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ಹರಿಹರ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಉತ್ಸಾಹ, ಮಂದಾನಿಲ, ಹಾಗೂ ಲಲಿತ ಈ ಮೂರು ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಪದ್ಯಜಾತಿಯ ವೃತ್ತಕ್ಕೆ ರಗಳೆ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. 1ನೇ ನಾಗವರ್ಮನು ತನ್ನ ಛಂದೋಬುಧಿಯಲ್ಲಿ ರಗಳೆ ಮತ್ತು ರಘಟಾ ಎಂಬ ಪದಗಳನ್ನು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಹಾಗೂ ಅದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕಂದಪದ್ಯದಿಂಪೇಳ್ವಂ ಎಂದು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರಗಳೆ ಮತ್ತು ರಘಟಾ ಇವೆರಡೂ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಪದಗಳೇ ಆದರೂ ಇವುಗಳ ಅರ್ಥ, ಮೂಲಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದಿರುವ ದಾಖಲೆಗಳಿಲ್ಲ.

ಜಯಕೀರ್ತಿ ತನ್ನ ಛಂದೋನುಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಯಜಾತಿಗೆ ರಘಟಾ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ವಚ್ಛಂದಃ ಸಂಜ್ಞಾ ರಘಟಾ ಮಾತ್ರಾಕ್ಷರ ಸಮೋದಿತಾಃ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಅದು ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. ಈತನ ಹೇಳಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಗೂ ಮೂಲಾಧಾರ ಛಂದೋಂಬುಧಿಯೇ ಇರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಜಯಕೀರ್ತಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಲಾಕ್ಷಣಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ರಗಳೆಯ ವಿಚಾರಗಳು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ 'ಳ' ಕಾರದ ಪ್ರಯೋಗವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಕಾಳಿದಾಸ ಎನ್ನುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ರಗಳೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಜಯಕೀರ್ತಿ, ನಾಗವರ್ಮನಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ರಘಟಾ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಸಂಭೋದಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು.

ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ರಗಳೆ ಮತ್ತು ರಗಡ ಎಂಬ ಮಾತು ಛಂದೋಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದರ ಲಕ್ಷಣ ವಿವೇಚನೆ ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಅನಂತಮಾತ್ಯವ ಛಂದೋರ್ಣವಮು ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಕೇಶಿರಾಜ ತನ್ನ ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣದ ಅಪಭ್ರಂಶ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ರಘಟಾ ಎಂಬುದರ ತದ್ಭವ ರಗಳೆ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಈಗನಿಗೂ ಛಂದೋಂಬುಧಿಯೇ ಮೂಲವಾಗಿರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಛಂದೋಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ರಘಟಾ ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಕೇಶಿರಾಜ ರಘಟಾ ಎಂಬುದರ ತದ್ಭವ ರಗಳೆ ಎಂದೇಳಿರುವುದು ಎಲ್ಲವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ನೋಡಿದುದರ ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದರಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದೇನೆಂದರೆ ರಗಳೆ ಪದದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಕುರಿತು ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿರುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ರಗಳೆ ಶಬ್ದದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ಕುರಿತು ತಿಳಿಯುವುದು ಸೂಕ್ತವಾದುದು.

1. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಪ್ರಕಾರ ನಿಘಂಟುಗಳಲ್ಲಿ ರಘಟಾ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅರಘಟ, ಅರಘಟ್ಟ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳುಂಟು. ಅರಘಟ ಎಂಬುದು ರಹಟ ಎಂದಾಗಬಹುದು. ಇದರ ಅರ್ಥವೂ ಏತವೆಂದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ರಹಟ, ರಘಟ ಎಂಬ ಎರಡೂ ರೂಪಗಳು ಇದ್ದಿರಬೇಕು ಅರ=ನೀರಿನ, ಘಟ=ಗಡಿಗೆ, ಅಥವಾ ಘಟೀಯಂತ್ರ ಈ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಅರಘಟ, ರಹಟ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳು ಸೂಕ್ತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.

2. ಡಿ.ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು ಪಜ್ಝಟಿಕಾ ವೃತ್ತವೇ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಮಂದಾನಿಲ ರಗಳೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ರಗಳೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಕಡವಕ ಶಬ್ದದ ರೂಪಾಂತರ ಶಬ್ದವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ.

3. ಡಿ.ಎಸ್. ಕರ್ಕಿಯವರ ಪ್ರಕಾರ ರಗಳೆಯೂ ಪ್ರಾಕೃತದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿರಬಹುದಾದರೂ ರಗಳೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿ ರಘಟಾ ಎಂದಾಗಿರಬೇಕು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಉಚ್ಚಾರಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಜಯಕೀರ್ತಿಯೇ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿರಬಹುದೇ ಎಂದು ಊಹಿಸಿದ ಅವರು ರಗಳೆ ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ರಗಡ ರೂಪಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿರಬೇಕೆಂದಿದ್ದಾರೆ.

4. ಸೀತಾರಾಮ ಜಾಗೀರದಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಪ್ರಕಾರ ರಗಟಿ/ರಗತಿ ಎಂಬ ಪ್ರಾಕೃತ ಶಬ್ದವು ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ರಘಟಾ ಎಂಬ ರೂಪ ತಳೆದು ಪುನಃ ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ರಗಳೆ ಎಂಬ ತದ್ಭವ ರೂಪ ತಳೆದಿದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

5. ರಂ.ಶ್ರೀ. ಮುಗಳಿ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಪ್ರಕಾರ ರಗಳೆ ಎಂಬುದೊಂದು ದೇಶ್ಯ ಶಬ್ದ. ಅದು ಅನಿರ್ಬಂಧವಾದ ಪದ್ಯವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಬಹುಹಿಂದಿನಿಂದ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕು ಅದರ ಸಂಸ್ಕೃತೀಕರಣ ರಘಟಾ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಎಲ್ಲರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದಾಗ ಅರಘಟ್ಟ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಒಂದು ರೂಪ ರಗಳೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಛಂದಸ್ಸಿನ ರೂಪ ಹಾಗೂ ವಾಚನ ಕ್ರಮಗಳ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿರುವ ಒಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಊಹೆಯಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಾಕೃತದ ರಗಟಿ / ರಗತಿ ಶಬ್ದಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರಘಟಾವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಸಂಜಸವಾದುದಲ್ಲ. ಕಡವಕ ಶಬ್ದ ಯಾವ ಭಾಷಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದ ರಗಳೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಡಿ.ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು ಸೂಕ್ತ ಆಧಾರ ನೀಡದಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ಕೂಡ ಸಮಂಜಸವಾದ ವಾದವಲ್ಲವೆಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನೂ ರಂ.ಶ್ರೀ. ಮುಗಳಿ ಅವರ ವಾದದಂತೆ ರೇಫಾದಿಯಾದ ರಗಳೆ ಶಬ್ದ ದೇಶ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಸಂಭವನೀಯವಾದುದು. ಈ ಪದ್ಯ ಜಾತಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶೇಷ ಸಂಪರ್ಕವಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಮೂಲವು ಪ್ರಾಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಆಗಿರುವಂತೆ ತೋರುವುದರಿಂದ ರಗಳೆ ಶಬ್ದದ ಉಗಮ ಆ ಭಾಷೆಯೊಡನೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು.

ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ರಗಡಾ ಧ್ರುವಕವೇ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ರಗಳೆ ಅಥವಾ ರಗಡಾ ಶಬ್ದಗಳ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಗುಡ > ಗುಳ > ಏಡಕ > ಏಳಗ ಆಗುವಂತೆ ರಗಡಾ ರಗಳೆ ಎಂದು ಮೊದಲು ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡು ನಂತರ ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರಘಟಾ ಆಗಿದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಪ್ರಾಕೃತದ ಶಬ್ದ ರಗಡಾ ಎಂಬುದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಗಳೆ ಆಗಿದೆ ಎಂಬ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದು.

ರಗಳೆ ಶಬ್ದವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯದೇ ಪ್ರಾಕೃತದ್ದೇ, ದೇಶ್ಯದ್ದೋ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಪ್ರಾಕೃತದ ರಗಡಾ ಎಂಬುದರಿಂದ ರಗಳೆ ನಿಷ್ಪನ್ನಗೊಂಡಿದೆ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನವೇ ಅಂತಿಮವಾಗಿದೆ.

1. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಅವರು ರಗಳೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಗೆ ಸೇರುವುದು ಉಚಿತವೋ ಅಂಶಗಣದ ಕರ್ಣಾಟಕ ವಿಷಯ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರುವುದು ಉಚಿತವೋ ಎಂಬ ಸಂದೇಹದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ.
2. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ ನವರು ರಗಳೆ ಎಂಬುದು ದೇಶೀಯವಾಗಿಯೇ ಇರುವ ಒಂದು ಹಾಡಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಮಾರ್ಗೀಯ ಛಂದಸ್ಸಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಇವರ ವಾದವಾಗಿದೆ.
3. ಎ. ಸೀತಾರಾಮ್ಯಯ ನವರ ಪ್ರಕಾರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯ ರಗಳೆ ಮೂಲವನ್ನು ಪ್ರಾಕೃತದ ಛಂದಸ್ಸು ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಪಭ್ರಂಶದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಸೂಕ್ತವೆಂದಿದ್ದಾರೆ.
4. ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ. ಯವರ ಪ್ರಕಾರ ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ವೃತ್ತಗಳೂ ಪ್ರಾಕೃತದಿಂದ ಕಂದವೂ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದಂತೆಯೇ ಅಪಭ್ರಂಶದಿಂದ ರಗಳೆಯ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

5. ಡಿ.ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಾಕೃತ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಪಜ್ಝಟಿಕಾ ವೃತ್ತವೇ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಮಂದಾನಿಲ ರಗಳೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತೆಂದಿದ್ದಾರೆ.

6. ರಂ.ಶ್ರೀ. ಮುಗಳಿಯವರ ಪ್ರಕಾರ ಮಂದಾನಿಲ ರಗಳೆಯ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಛಂದೋರೂಪವಿರಬೇಕೆಂದೂ ಅದು ಹಲವು ಟಿಸಿಲಾಗಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಾಯಿತೆಂದು ಮಾರ್ಗಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದುವೇ ಶಿಷ್ಟಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಜನ್ಮವೆತ್ತಿತೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮೇಲ್ಕಂಡ ಎಲ್ಲಾ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಂದ ಗೃಹಿತವಾಗುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೆಂದರೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ವಿ.ಸೀ., ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ. ಹಾಗೂ ಡಿ.ಎಲ್.ಎನ್. ಅವರ ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮ್ಯತೆ ಇರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇವರು ರಗಳೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ಪ್ರಾಕೃತ, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅಪಭ್ರಂಶ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನಾಗವರ್ಮನು ಸಂಸ್ಕೃತ, ಪ್ರಾಕೃತ, ಮಾತ್ರಾಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಂದ ವೈತಾಳೀಯಾದಿ ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ದೇಶ್ಯಛಂದಸ್ಸಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಕೃತ ಛಂದೋಬಂಧಗಳಿಗೆ ಸೇರಿರುವ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪದ್ಯ ಜಾತಿಯಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ನಾಗವರ್ಮ ಹಾಗೂ ಜಯಕೀರ್ತಿ ಈ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರುಗಳು ಹೇಳಿರುವ ರಗಳೆಯ ಲಕ್ಷಣ ಪದ್ಯಗಳು ರಗಳೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದಕ್ಕೆ ತುಂಬಾ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ರಗಳೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಲಕ್ಷಣಗಳು

ಛಂದಸ್ಸು ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಾದ ನಾಗವರ್ಮ ಕಂದಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ರಗಳೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುತ್ತಾನೆ.

ಗಣನಿಯಮ ವಿಪರ್ಯಾಸದೊ
ಳೆಣೆವಡೆದೊಳ್ಪೆಸೆಯೆ ಮಾತ್ರೆ ಸಮನಾಗೆ ಗುಣಾ
ಗ್ರಣಿಯ ಮತದಿಂದೆ ತಾಳದ
ಗಣನೆಗೊಡಂಬಟ್ಟೊಡದುವೆ ರಘಟಾಬಂಧಂ ॥

ಈ ಲಕ್ಷಣ ಪದ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಗಳೆಯ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಬಗ್ಗೆ ಸೂಕ್ತ ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವುದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.

1. ರಗಳೇಯ ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ಗಣನಿಯಮ ವಿಪರ್ಯಾಸದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣದ ಮುಂದೆ ಐದು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣ, ಐದು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣದ ಮುಂದೆ ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣ ಬರುತ್ತದೆ.

2. ಪ್ರತಿ ಚರಣದಲ್ಲಿರುವ ಮಾತ್ರೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಸಮನಾಗಿರುತ್ತದೆ.

3. ರಗಳೆಯ ಲಯದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಪು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

4. ರಗಳೆಯು ತಾಳದ ಗಣನೆಗೆ ಒಡಂಬಡುತ್ತದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೊರಹಾಕಿದರು. ನಾಗವರ್ಮನ ಲಕ್ಷಣ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ರಗಳೆಯ ಮೂಲದ ವಿಷಯವಾಗಿ ನೇರವಾಗಿ ನಿದರ್ಶನವಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಾಧಿತವಾಗುವುದು ಜಯಕೀರ್ತಿಯ ಛಂದೋನುಶಾಸನದ ಪ್ರಥಮಾಧಿಕಾರದಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಪದ್ಯಭಾಗದ ಪದ್ಯವು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿದೆ.

ಸ್ವಚ್ಛಂದಃ ಸಂಜ್ಞಾ ರಘಟಾ ಮಾತ್ರಾಕ್ಷರ ಸಮೋದಿತಾ ፡
ಪಾದದ್ವಂದ್ವಸಮಾಕೀರ್ಣಾ ಸುಶ್ರವ್ಯಾ ಸೈವಪದ್ಧತಿ ፡

ಈ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಪದ್ಯಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸೈವ ಪದ್ಧತಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ರಗಳೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಸೂಕ್ತವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಟಿ.ವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರೀಯವರು ಕನ್ನಡ ರಗಳೆಯ ಮೂಲ ಪ್ರಾಕೃತ, ಅಪಭ್ರಂಶ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಕೃತ ಅಪಭ್ರಂಶ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪದ್ಧತಿ, ಪದ್ಧತಿಕಾ ಅಥವಾ ಪಜ್ಝಟಿಕಾ ಎಂಬ ಚತುಷ್ಪದೀವರ್ಗದ ತಾಳವೃತ್ತ ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡದ ರಗಳೆಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೂ ಆಗಿದೆ. ಇವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿವೆ.

1. ಪದ್ಧತಿ ಅಥವಾ ಪದ್ಧತಿಕ (ಪ್ರಾಕೃತ, ಪದ್ಧತಿಕಾ, ಪದ್ಧಡಿಕಾ, ಪದ್ಧಡಿಆ ಪಜ್ಝಟಿಕಾ, ಪದ್ಧಟಿಕಾ, ಪಜ್ಝಡಿಅ) ಎಂಬುದು ಅಪಭ್ರಂಶ ಭಾಷೆಯ ಚತುಷ್ಪದೀ ವರ್ಗದ ಮಾತ್ರಾವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯವಾದ ಒಂದು ವೃತ್ತವಾಗಿದ್ದು ಸ್ವಯಂಭು ಮೊದಲಾದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಇದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದು ರಘಟಾ ಮತ್ತು ಪದ್ಧತಿಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಯಲು ಒಂದು ನಿಖರ ಸೂಚನೆಯಾಗಿದೆ.

2. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರಗಳೆಯ ಪದಗಳಿಗೆ ಪದ್ಧತಿ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದದ ಪ್ರಾಕೃತ ರೂಪವಾದ ಪದ್ಧತಿ ಎಂಬುದರ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಬಂದ ಪದ್ಧಳಿ, ಪಡ್ಡಳಿ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಮಾತೃಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಕಿರುವುದರಿಂದ ರಗಳೆಯು ಮೂಲ ಕನ್ನಡೇತರವಾದದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

3. ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಕನ್ನಡ ಶಾಸನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಲಲಿತರಗಳೆಗೆ ತೋಮರರಗಳೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ತೋಮರ ಎಂಬುದು ಪಂಚಮಾತ್ರೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಶಬ್ದವಾಗಿ ಪ್ರಾಕೃತ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

4. ಪ್ರಾಕೃತದ ಪಜ್ಝಟಿಕಾ ಎಂಬ ಛಂದೋಬಂಧದ ಲಯವನ್ನೂ ಗಣಯೋಜನೆಯನ್ನೂ ಹೋಲುವ ರಗಳೆಯನ್ನು ಪಂಪಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ.

5. ಮಂದಾನಿಲ ರಗಳೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುವಂತಹವು ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಪಜ್ಝಟಿಕಾ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಕಡವಕಗಳನ್ನು ಸಮೀಪದಿಂದ ಹೋಲುವಂತವು.

ಮೇಲಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ಕನ್ನಡದ ರಗಳೆಯ ಮೂಲ ಪ್ರಾಕೃತ - ಅಪಭ್ರಂಶ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಪದ್ಧತಿಕಾ ಅಥವಾ ಪಜ್ಝಟಿಕಾ ಎನ್ನುವುದು ನೈಜವಾದುದು.

ರಗಳೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ನಂತರ ನಾಗವರ್ಮ ಹಾಗೂ ಜಯಕೀರ್ತಿ ಹೇಳಿರುವ ಲಕ್ಷಣ ಪದ್ಯಗಳ ಆಧಾರ ಸಹಿತವಾಗಿ ರಗಳೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ರಗಳೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಸೊಗಸಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಅದರ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹರಿಹರ ಕವಿಯು ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕವಿಮನೋಧರ್ಮದಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಅದನ್ನೊಂದು ಸಿದ್ಧ ಛಂದಸ್ಸಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಹಲವಾರು ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಖ್ಯಾತನಾದದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಈತ ಸುಮಾರು 120 ರಗಳೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವ ಪ್ರತೀತಿ ಇದೆ. ಹರಿಹರನಿಗೆ ರಗಳೆ ಹಲವು ಅಂಶಗಳಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತವಾಗಿದೆ.

ಅಚ್ಚಗನ್ನಡದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ನಡುಗನ್ನಡ ಭಾಷಾವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸರಳತೆ, ಸಹಜತೆಯೂ ಲೀಲಾಜಾಲವಾದ ಪದಗತಿಯೂ ರಗಳೆಯ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿ, ದೇಶಿಯವಾಗಿ ಮಾಡಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಭಕ್ತನೂ, ಉತ್ಸಾಹಶೀಲನೂ ಆದ ಹರಿಹರ ತನ್ನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ತರುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಕೂಡ ಅಂತಹದೇ ಗುಣಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿ ಇಂತಹ ಉತ್ಸಾಹ ಪ್ರವಾಹವನ್ನು ತಾಳಿಕೊಳ್ಳುವ ರಗಳೆ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಮನಗಂಡು ಬಳಸಿರಬಹುದೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈತನ ಮಳೆಯರಾಜ ಶರಣರ ಮಹಾತ್ಮೆ (ಉತ್ಸಾಹರಗಳೆ), ಆದಯ್ಯನ ರಗಳೆ (ಮಂದಾನಿಲ) ಅಲ್ಲದೆ ಬಸವರಾಜ ದೇವರ ರಗಳೆ, ನಂಬಿಯಣ್ಣನ ರಗಳೆ (ಉತ್ಸಾಹ), ವಾಗೀಶ ದೇವರ ರಗಳೆ, ಇಳೆಯಾಂಡ ಗುಡಿಮಾರದೇವರ ರಗಳೆ ಮುಂತಾದ ಕಡೆ ರಗಳೆಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ.

ಈಗ ರಗಳೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಸಹಾಯವಾದ ಪದ್ಧತಿ ಅಥವಾ ಪದ್ಧತಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ :

ಅಪಭ್ರಂಶಭಾಷೆಯ ಕಥನಕಾವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚತುಷ್ಪ ದೀವರ್ಗದ ತಾಳವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 9ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಗಣ್ಯವಾದೊಂದು ವೃತ್ತವಿದು. ಇದರ ಲಕ್ಷಣ ಸ್ವಯಂಭುವಿನ (10ನೆಯ ಶ.ದ ಮೊದಲು) 'ಸ್ವಯಂಭೂಚ್ಛಂದ', ನಂದಿತಾತ್ಮನ (ಸು. 1000) 'ಗಾಥಾಲಕ್ಷಣ', ರಾಜಶೇಖರನ (ಸು. 11ನೆಯ ಶ.) 'ಛಂದಶ್ಯ ಖರ, ಹೇಮಚಂದ್ರನ (12ನೆಯ ಶ.) 'ಛಂದೋನುಶಾಸನ', ಅಜ್ಞಾತಕರ್ತೃಕ 'ಕವಿದರ್ಪಣ' (ಸು. 13ನೆಯ ಶ.), ರತ್ನಶೇಖರನ (ಸು. 14ನೆಯ ಶದ ಉತ್ತರಾರ್ಧ) 'ಛಂದಃಕೋಶ', ಮತ್ತು ಪಿಂಗಲನ (14ನೆಯ ಶ.) 'ಪ್ರಾಕೃತಪೈಂಗಲ' ಈ ಛಂದೋಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

{ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸು. ಓ.ವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲ ಶಾಸ್ತ್ರೀ. ಖ.ವಿ.ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ. ಕೃಷ್ಣ ಮೂರ್ತಿಪುರಂ. ಮೈಸೂರು-4.ಪು.ಸಂ. 51}

'ಸಾಂಗತ್ಯ' ಎಂಬ ಹೆಸರು : ಈ ಹೆಸರು ಆ ಪದ್ಯಜಾತಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಹಳೆಯದು ಎಂಬು ದನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸು. 1485ರಲ್ಲಿದ್ದ ತೆರಕಣಾಂಬ ಬೊಮ್ಮರಸನ ಜೀವಂಧರ ಸಾಂಗತ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಧಿಗಳ ಕೊನೆಯ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ "ಜೀವಂಧರ ಸಾಂಗತ್ಯ' ಎಂದು ಉಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮೊದಲಿದ್ದ ಕಲ್ಯಾಣ ಕೀರ್ತಿಯ ಕಾಮಚರಿತೆ' ಎಂಬ ಸಾಂಗತ್ಯ ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲಲ್ಲಿಯೂ ಪದ್ಯವೊಂದರ ಆದಿಗೆ 'ಸಾಂಗತ್ಯ'ವೆಂದು ಗುರುತು ಮಾಡಿದೆ : ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ 'ಪದ' ಎಂಬ ಮಾತು ಬಳಸಿದೆ. ಕಲ್ಯಾಣ ಕೀರ್ತಿಯ ಉಲ್ಲೇಖ ಸ್ವಕೀಯವೇ ಆದರೆ ಆ ಪದ ಕ್ರಿ.ಶ. ಸು. 1440ರಷ್ಟು ಹಳೆಯದಾಗುತ್ತದೆ. ಈಚೆಗೆ ತಿರುಮಲಾರ್ಯನಲ್ಲಿ ಈ ಪದ ಬಂದಿದೆ, ಪದ್ಯಗಳೂ ಕೆಲವಿವೆ. ಮಂಗರಸ, ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ, ನಂಜುಂಡಕವಿ ಇವರು ಬಳಸುವ 'ಸಂಗತಿ' ಎಂಬ ಮಾತು ಈ ಮಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಹಾಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಸಂಗತಿ'ಯಿಂದ 'ಸಾಂಗತ್ಯ' ಹುಟ್ಟಿರಬಹುದು. 'ವರ್ಣ' ಎಂಬ ಪದದಂತೆ 'ಸಂಗತಿ' ಎಂಬುದು ಕೂಡ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಕೆಯ ರೀತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಒಂದು ಪರಿಭಾಷೆಯ ಪದ, ಸಾಂಗತ್ಯವು ಹಾಡಿನ ಮಟ್ಟು ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ತಿರುಮಲಾರ್ಯನ 'ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ (6–157); ಪಾಡುಗಬ್ಬ, ಪದಕವಿತೆ ಇಂಥ ಮಾತುಗಳಿಂದಲೂ ಸಾಂಗತ್ಯವು ಗೇಯವಾದ್ದೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

{ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸು. ಓ.ವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲ ಶಾಸ್ತ್ರೀ. ಖ.ವಿ.ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ. ಕೃಷ್ಣ ಮೂರ್ತಿಪುರಂ. ಮೈಸೂರು–4.ಪು.ಸಂ. 92}

46.7 ದೇಸಿ

ದೇಸಿಯ ಉಗಮ

ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸಿಯ ಕುರಿತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರಣೆಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಇದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ. ಇದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯಂತೆಯೂ ಚರ್ಚಿತವಾಗಿದೆ.

"ಆ ಹಿಂದಿನ ದೇಸಿಗಬ್ಬಗಳೇ ಇಂದು ತೋರುವದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಪಂಪನಂಥ ಮಹಾಕವಿಗಳು ಅವನ್ನು ಹೊಗಳುವುದರಿಂದ ತಮ್ಮ ಮಾರ್ಗೀಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ 'ದೇಸಿಯೊಳ್ ಪುಗುವುದು' ಎಂದುದರಿಂದ ಉತ್ತಮವಾದ ದೇಸಿ ಪದ್ಧತಿ ಸರ್ವಥಾ ಗ್ರಾಹ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಮಾರ್ಗ ಕಾವ್ಯಪದ್ಧತಿ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥದ ಅತಿಬಂಧನದಿಂದ ವಿರಸವಾಗುವಂತೆ, ಅದರ ಗಂಧ ಗಾಳಿಗೂ ಎಡೆಗೊಡದಿದ್ದಲ್ಲಿ ದೇಸಿ ಮಾಸಿಹೋಗುವುದು. 'ಅತಿ ಸರ್ವತ್ರ ವರ್ಜಯೇತ್' ಎಂದಲ್ಲವೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ಮಾತು? ನಾಡಿನ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಾರವೆಂದರೆ ದೇಸಿ. ಅದನ್ನು ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲೂ ವಿಕೃತಿಗೊಳಿಸಬಾರದು. ಮಾರ್ಗಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಲಿ, ಲಕ್ಷಣಪದ್ಧತಿಯಾಗಲಿ, ತಮ್ಮ ಹೊರೆಯನ್ನು ಅದರ ಮೇಲೆ ಬಾಗಿಸಿದಲ್ಲಿ ಹೊರಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಅದರ ತನ್ನತನ ಮಾಯವಾಗುವುದು. ಈಗಿನ ನಾಗರಿಕರೆಂಬುವವರು ಹೇಗೆ ಹಳ್ಳಿಗರು ಅಂಜಿ,

ನಾಚಿ, ಮುಗ್ಗರಿಸಿದ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೋ ಹಾಗೆ ಮಾರ್ಗಸಾಹಿತ್ಯದಿದಿರಿನಲ್ಲಿ ದೇಸಿ ತಳಮಳಿಸುತ್ತಿದೆ. ಅಂಥ ಹಳ್ಳಿಗರಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶ ಜೀವನದ ಸಾರಸತ್ವವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ತಾತ್ಪರ್ಯವೋ? ಅಲ್ಲ, ಬೇಕಾದಷ್ಟಿದೆ. ಅದನ್ನು ಕಾಪಾಡಿ ನಿಜವಾದ ದೇಶೋದ್ಧಾರಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗುವುದು ಉತ್ತಮ ನಾಗರಿಕನ ಕರ್ತವ್ಯ.7

ಪಂಪನು ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸಿ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮನ್ವಯ ಗೊಳಿಸಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ದೇಸಿಯು ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ನಿರೂಪಣಾ ಕ್ರಮವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಮೇಲಿನ ಉಲ್ಲೇಖದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಸಿಯು ಸಡಿಲಬಂಧ. ಅದು ಚಮತ್ಕಾರದ ಮಾತುಗಳೂ ಅಲ್ಲ. ದೇಸಿಯು ಸರಳ ಮತ್ತು ಸುಲಲಿತವಾದುದು.

ಈ ಕುರಿತು ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: "ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯಗಳೊಳಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ: ಬೇರೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ 'ದೇಸಿ – ದೇಸೆ–ದೇಶಿ' ಎಂಬ ಪದಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತಿವೆ. ಈ ಮೂರು ಪದಗಳೊಳಗೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ರೂಪಾಂತರತೆ ಇದ್ದರೂ, ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. 'ಸಮಸ್ತ ಭಾರತ'ದ ನಿಘಂಟುವಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಇತರ ನಿಘಂಟುಗಳಲ್ಲಿಯೂ 'ದೇಸಿ'ಗೆ 'ಸೊಬಗು' ಎಂಬ ಅರ್ಥವು ತೋರಬಹುದು. ಅದು ಲಾಕ್ಷಣಿಕಾರ್ಥವೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಆ ಪದದ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೂಬಹುದು. 'ದೇಸಿ', ಪದಕ್ಕೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಿಂದಲೇ ಸೂಚಿತವಾಗುವ 'ದೇಶಸಂಬದ್ಧವಾದುದು' ಎಂಬ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಎಂಬುದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ 'ದೇಶಿ ದೇಶಿ' ಎಂಬ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟಧರ್ಮವು ಕಾವ್ಯಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ, ವೈದ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತಿದೆ. ಸಂಗೀತದೊಳಗೆ 'ತೋಡಿ', 'ದೇಶಿ ತೋಡಿ' ಎಂದು ಒಂದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಇಕ್ಕವಲನ್ನು ನೋಡಿರಿ. ಇದು ಒಂದೇ ರಾಗದೊಳಗೆ 'ದೇಸಿ' ಬೆರೆದು ಅದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟರಾಗವೆನ್ನಿಸಿದುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಯಿತು. ಇನ್ನು 'ಬಂಗಾಳ', 'ಕನ್ನಡ', 'ಮಾಳವ', 'ಗೌಳ' ಮೊದಲಾಗಿ ಆಯಾ ದೇಶನಾಮಗಳನ್ನೇ ಪಡೆದು ರೂಪುಪಡೆದ ರಾಗಗಳನ್ನೆಷ್ಟೋ ನೋಡಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಿಂದ ಆ 'ಬಂಗಾಳ', ಕನ್ನಡಿ'ದಿಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡ 'ದೇಶಿ'ರಾಗಗಳು ಎಂಬುದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇಂಥ ದೇಶಿಗಳೊಳಗೆ ನಮ್ಮ 'ಯಕ್ಷಗಾನ', 'ತುಂಡುಪದ', 'ಜೋಗುಳ' ಮೊದಲಾದ ಹಾಡುಗಳೂ ಸೇರುತ್ತಿವೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಇವುಗಳು ಸಂಗೀತ ದೇಸಿಗಳಾದರೆ, ವೈದ್ಯದೊಳಗಿನ ದೇಸಿಗಳನ್ನೀಕ್ಷಿಸಿರಿ" ಎಂಥ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ – ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ವೈದ್ಯರ ಕೈಗೂ ನಿಲುಕದ ರೋಗಗಳಾದರೂ ಸರಿ: 'ಮೂಲಿಕೆ ಮದ್ದು' ಎನ್ನುವ 'ಕೊಡಸೊಪ್ಪ'ನ್ನು 'ತೋಡನೀರಿ'ನಲ್ಲರೆದು ಕುಡಿಸಿ ಗುಣಗೊಳಿಸುವ ಎಷ್ಟೋ ಮಂದಿ ಹಳ್ಳಿಗರೀಗಲೂ ಇದ್ದಾರೆ. 'ಯಾವ ಪುಸ್ತಕವಾದ ಈ ಮಸ್ತಕದಲ್ಲಿದೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿದುದೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಲವರಿಗೆ ಈಗಲೂ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಅಂಥ ಮೂಲಿಕೆ ಮದ್ದುಗಳನ್ನೇ ವೈದ್ಯದೊಳಗಿನ 'ದೇಸಿ' ಎನ್ನಬೇಕು. ಇದನ್ನವಧರಿಸಿದರೆ, ವಿದ್ವಾಂಸರು ನಿರೂಪಿಸುವ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೊಳಗಾಗದಿರುವ, ಅದರಿಂದಲೇ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕದೆ ಹೊರಗಾಗಿರುವ, ಸಂಗೀತ – ವೈದ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ

ವಿಶಿಷ್ಟ ಸೌಂದರ್ಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಫಲದಾಯಕವಾದ ದೇಶೀಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೇ 'ದೇಸಿ' ಎನ್ನುವುದು ಎಂಬುದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಆ ವರ್ಗದತ್ತ ಸಹೃದಯರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಗುರಿಗೊಳಿಸಲು ಲಕ್ಷಣಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೇ 'ಮಾರ್ಗ'ವೆಂದು ಕರೆವುದು. ಆ ಲಕ್ಷಣದ ಸೂತ್ರಕ್ಕೊಳಗಾಗದೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಚದುರಿದುದೇ ದೇಸಿ. ಆ ದೇಸಿಗಳೊಳಗೆ ಸಹೃದಯರೆದೆಗೊಪ್ಪದುದು 'ಗ್ರಾಮ್ಯ'ವೆಂದೂ ಒಪ್ಪುವುದು 'ಅಗ್ರಾಮ್ಯ'ವೆಂದೂ ಎರಡು ಭೇದವಿದೆ. ಈ ಭಾವನೆಯನ್ನೇ ವಾಮನಾಚಾರ್ಯನು ರೂಪಾಂತರವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸುವುದನ್ನೀಕ್ಷಿಸಿರಿ. 'ಲೋಕಮಾತ್ರ ಪ್ರಯುಕ್ತಂ ಗ್ರಾಮ್ಯಂ (ನಾಡು ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾದ ದೇಸಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಉಪಯುಕ್ತವಾದುದು ಗ್ರಾಮ್ಯ) ಎಂಬ ಸೂತ್ರದಿಂದ, ಆಡುವ ಮಾತನ್ನು ಅಥವಾ ದೇಶ್ಯವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವುದನ್ನು 'ಗ್ರಾಮ್ಯ'ವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ, 'ಅಗ್ರಾಮ್ಯತ್ವಮುದಾರತಾ' (ಗ್ರಾಮ್ಯತೆ ಎಂಬ ದೋಷದಿಂದ ರಹಿತವಾಗಿ ಮನೋಹರವಾದ ಗುಣಕ್ಕೆ ಉದಾರತೆ ಎಂಬ ಹೆಸರು) ಎಂದು ಉದಾರತಾರೂಪ ಗುಣವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತನೆ. ಇದರಿಂದ, 'ಉದಾರತೆ' ಎಂಬ ಗುಣವೂ ಅಂದವಾದ ದೇಸಿಯಿಂದಲೇ ಸಂಘಟಿತವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ, ವಾಮನನು 'ದೇಶಿ'ಯನ್ನಿಲ್ಲಿ ಹೆಸರೆತ್ತಿ ಹೇಳದುದರಿಂದ 'ಉದಾರತೆ'ಯಲ್ಲಿ ಆ ದೇಶಿಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ತಪ್ಪೆಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಬಾರದು. ದೋಷವಿರುದ್ಧವಾದುದೇ ಗುಣಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಷ್ಟೆ. 'ಲೋಕ ವಿರುದ್ಧ' ಮೊದಲಾದ ದೋಷಭೇದಗಳನ್ನು ವಾಮನನೇ ಲಕ್ಷಿಸುವ ಸೂತ್ರಾರ್ಥವನ್ನವಗಾಹಿಸಿರಿ. 'ದೇಶ ಕಾಲ ಸ್ವಭಾವ ವಿರುದ್ಧಾರ್ಥಾನಿ ಲೋಕವಿರುದ್ಧಾನಿ (ದೇಶಕಾಲ ಸ್ವಭಾವಗಳಿಗೆ ವಿರೋಧವಾದ ಅರ್ಥಗಳೇ ಲೋಕವಿರುದ್ಧಗಳು) ಇದರಿಂದ ಉತ್ತಮ ದೇಶಿಗಳು, ಗುಣಮಾರ್ಗ ಸಂಬದ್ಧಗಳೇ ಆಗುವುವೆಂಬುದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸೊಬಗನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ದೇಸಿಗಬ್ಬ

ದೇಸಿಗಬ್ಬವೆಂದರೆ ದೇಸಿ ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿಯೆಂದರ್ಥ. ದೇಸಿಯೆಂದರೆ ನಾಡಾಡಿಗಳು ಗ್ರಾಮ್ಯವೆಂಬ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. "ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಆ ಹಿಂದಿನ ದೇಸಿಗಬ್ಬಗಳನ್ನು ಎರಡಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ: ಆಗಿನ ಭಾಷೆಯೆಂದರೆ 'ನುಡಿಗೆಲ್ಲಂ ಸಲ್ಲದ ಕನ್ನಡವು; ಅಥವಾ ಮಾರ್ಗಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಳಕೆಯಿಂದಾಗಿ ನುರಿತು ನಾಲಗೆಗೈಗಳ ಹದಕ್ಕಿಳಿಯದ ಶೈಲಿಯದು. ಅದರಲ್ಲಾದರೂ 'ಚತ್ತಾಣಮುಂ, ಬೆದಂಡೆಯುಂ ಎಂದು ಈಗಡಿನ ನೆಗಳ್ತೆಯ ಕಬ್ಬದೊಳ್, ಪುರಾತನ ಕವಿಗಳ್ ಒಡಂಬಡಂ ಮಾಡಿದರ್' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಈ 'ಚತ್ತಾಣ', 'ಬೆದಂಡೆ' ಎಂಬುವುಗಳು ಈ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆ ದೇಸಿಗಬ್ಬಗಳಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿವಡೆದ ಹೆಸರುಗಳೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅತಿ ಪುರಾತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವಕ್ಕೆ ಯಾವ ಹೆಸರುಗಳಿದ್ದವೋ ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿದುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮತ್ತಿನ ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ.ಶ. ಸುಮಾರು 1145)

ಈ ದೇಸಿಗಬ್ಬದ ಸ್ವರೂಪವು ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಸ್ತರವಾಗಿ ವಿವೃತವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಚತ್ತಾಣದ ಹೆಸರು ತೋರದಿದ್ದರೂ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದ ದೇಸಿಯೇ ವಿಸ್ತೃತವಾದುದೆಂಬಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ದೇಸದ ಕಬ್ಬ – ದೇಸಿಗಬ್ಬ. ದೇಸಿಕಬ್ಬವೆನ್ನುವುದು ಮೂಲತಃ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸರಳತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಿರಬಹುದು. ದೇಸಿಗಬ್ಬದ ಚರ್ಚೆಯು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಈ ಕುರಿತು ಮುಳಿಯರು ಗಮನಿಸಿರುವುದು ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ.[5]

ದೇಸಿಗಬ್ಬ–ಮಹಾಕಾವ್ಯ

ಬಾಜನಗಬ್ಬವು ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಗಿದೆನ್ನುವುದನ್ನು ಕಾವ್ಯವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ದೇಸಿಗಬ್ಬದ ಮಹಾಕಾವ್ಯರೂಪವು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುದೊಡ್ಡ ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರ ವಿವರವು ಕಾವ್ಯಾದಲೋಕನದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಬಾಜನಗಬ್ಬವೆಂದರೆ ದೇಸಿಗಬ್ಬದೊಳಗಿನ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೇ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಸಂಶಯವಿರಬಹುದಾದವರ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದ ಆ ಮುಂದಿನ ಸೂತ್ರವನ್ನು ದೃಷ್ಟಾಂತಿಸಿ ವಿವರಿಸುತ್ತೇನೆ:

> **ನಗರಾರ್ಣವ ಸರಿದಟವೀ**
> **ನಗ ಚಂದ್ರಾರ್ಕೋರ್ಯತುರ್ಜು ಸಲಿಲಕ್ರೀಡಾ ।**
> **ದಿಗಳಾದಿಯಾಗೆ ಸರಸೋ–**
> **ಕ್ತಿಗಳಿಂ ವರ್ಣಿಸುಗೆ ವರ್ಣಕಂಗಳನದರೋಳ್ ॥ಸೂ. 245 ॥**

ನಗರ ಸಾಗರಾದಿಗಳಾದ ವರ್ಣನೆ ಎಂಬುದು ಹದಿನೆಂಟು ಬಗೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಶಾಖೆಗೊಂಡು ಹಬ್ಬಿದ ಕಾವ್ಯಕಥಾನಕವು ಆಯಾ ದೇಶಕಾಲಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿ ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಹರಡುತ್ತಿದೆ. ಆಗ ಇದಿರಾಗಿ ಸಂಗಮಿಸಿದ ನಗರಾದಿಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಬೇಕಲ್ಲದೆ, ಬರಿಯ ಅವುಗಳನ್ನೆ ಒಂದರಿಂದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದನ್ನಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸುವುದಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ' ವಿದು ಖಂಡಕಾವ್ಯವಲ್ಲ. ಮಹಾಕಾವ್ಯವೇ ಎಂದಂತಾಯಿತು. ಅದರಿಂದಲೇ ಹಿಂದಿನ 'ಪಾಡುಗಬ್ಬ'ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸದ ಈ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು, 'ಅದರೊಳ್ ಎಂದರೆ 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ'ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೆ ಬೆರಸಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.[6]

'ನಗರಾರ್ಣವ' ಮೊದಲಾದ ಹದಿನೆಂಟು ರೀತಿಯ ವರ್ಣನೆಗಳು ಈ ಮಾದರಿಯ ಕಾವ್ಯಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ದೇಸಿಮಾರ್ಗದ ಕುರಿತು

ದೇಸಿಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗ ಈ ಕುರಿತು ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. (1988. ಸಂ:2. ಪು.414): ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪಂಪಾದಿಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲೆ ದೇಸಿ ಮಾರ್ಗದೊಳಗೆ ಬೆರಸಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಹನ್ನೊಂದು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಿಂದಿತ್ತ ವೀರಶೈವ ಕವಿಗಳೂ ಶಿವಶರಣರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಡಿವಾಣ

ನೆಲೆಗೊಂಡಿತು. ಹಿಂದೆ ಹೇಗೆ ಮಾರ್ಗದೊಳಗೆ ದೇಸಿ ಜೀವಿಸಿಕೊಂಡಿತೋ ಹಾಗೆ ಮತ್ತೆ ದೇಸಿಯೊಳಗೆ ಮಾರ್ಗಸಾಹಿತ್ಯವು ಮೈಯುಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕಾಲವೂ ಬಂತು. ಮತ್ತಿನ ವೈಷ್ಣವ, ಜೈನ ಕವಿಗಳೂ ಅದೇ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಬರಿಯ ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೊದಗಿದುದಲ್ಲ; ಜನತೆಗೆ ದೇಸಿ ಸುಲಭವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅಂದವಾಗಿ ತೋರುತ್ತಿದ್ದುದೇ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ತನ್ನ ಕಾಲದ ಉತ್ತಮ ಮಾರ್ಗ ಪ್ರಬಂಧಗಳಾದರೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಆದರಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಜನ್ನ ಮಹಾಕವಿಯಾದರೂ "ಮಾಲೆಗಾಜಿನ ಪೊಸಬಾಸಿಗಂ ಮುಡಿವ ಭೋಗಿಗಳಿಲ್ಲದೆ ಬಾಡಿ ಹೋಗದೇ" ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡದು ಅದರಿಂದಲೇ. ಆಗ ಮಾರ್ಗ, ದೇಸಿ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ವಸ್ತುಕ, ವರ್ಣಕ ಕಾವ್ಯಗಳು ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ರೂಢಿವಡೆದುವೆಂದು ತೋರುತ್ತಿವೆ, ಭರತೇಶವೈಭವಕಾರನಾದ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ ತನ್ನ ವರ್ಣಕ (ದೇಸಿ) ಮಹಾಕಾವ್ಯದಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದ ಹಾಡಿನ ಸಾರಾರ್ಥವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಪರಾಂಬರಿಸಿರಿ:

ಸಕಲ ಲಕ್ಷಣವು ವ–ಸ್ತುಕಕೆ ವರ್ಣಕಕಿಷ್ಟು ।
ವಿಕಲವಾದರು ದೋಷವಿಲ್ಲ ॥
ಸಕಲ ಲಕ್ಷಣಕಾಗಿ–ಬಿರುಸು ಮಾಡಿದರೆ ಪು–।
ಸ್ತಕದ ಬದನೆಕಾಯಂತಹುದು ॥

ದೇಸಿಯನ್ನು ವರ್ಣಕವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಪದ್ಧತಿಯಿದೆ. ಇದು ವಿಕಲವಾದರೂ ದೋಷವಿಲ್ಲ. ಸಕಲ ಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಿರುಸು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ಪುಸ್ತಕದ ಬದನೆಯಾಗುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ರತ್ನಾಕರ ವರ್ಣಿಯ ನಿಲುವು ಕೊರವಂಜಿ ಹಾಡು ಜೋಗುಳ ಹಾಡು ಒನಕೆವಾಡು ಏಕವಾಡುಗಳು ಅಚ್ಚದೇಸಿ ಹಾಡುಗಳೆಂದು ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈಗ ಇವುಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ: ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಜಾನಪದವೆಂದು ನಾವು ಕರೆಯುತ್ತಿರುವುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ತರ್ಜುಮೆಯಾಗಿ ಮುಳಿಯರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಒನಕೆವಾಡು: ಜೋಗುಳ: ಏತವಾಡು: ಈ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತಂದಿರುವುದು ಸೂಕ್ತವಲ್ಲ.

46.8. ಚಂಪು

ಚಂಪುವಿನ ಆರಂಭ

ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯದ ಆರಂಭ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆಯಿತೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದ ಆಧಾರಗಳಿವೆ. ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳು ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಶತಮಾನದ ತ್ರಿವಿಕ್ರಮ ಭಟ್ಟನೆಂಬಾತನು ದಮಯಂತಿ ಕಥೆ, ಮದಾಲಸಾ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂದು ಶಾಸನಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯವಾದ ಆದ್ಯ ಚಂಪುವೆಂದರೆ ಸೋಮದೇವನ ಯಶಸ್ತಿಲಕ(ಕ್ರಿ.ಶ.959) "ಅಭಯ ರುಚಿಕುಮಾರಂ

ಮಾರಿದತ್ತಂಗೆ ಹಿಂಸಾ। ರಭಸಮತಿಗೆ" ಹೇಳಿ ಆತನನ್ನು ಧರ್ಮಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ತಂದ ಶುಭಕಥನವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕವಿ ಜನ್ನನು ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆ ಎಂಬ ನಾಮಾಂಕಿತದಿಂದ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ; ಅದನ್ನೆ ಅವನಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಕವಿ ಸೋಮದೇವನು ಯಶಸ್ತಿಲಕ ಚಂಪುವಿನಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದನು. ಇದುವರೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯ ಬಂಧಗಳೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದುವು. ಸುಬಂಧು, ದಂಡಿ, ಬಾಣಭಟ್ಟರು ಗದ್ಯ ಕಾವ್ಯ ವ್ಯವಸಾಯಮಾಡಿದ್ದರೂ ಅವರ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಜನ ಪ್ರಾಚುರ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಗದ್ಯ ಲೇಖನವು ಸುಲಭವಾಗಿಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. "ಗದ್ಯಂ ಕವೀನಾಂ ನಿಕಷಂ" ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನಿಂದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಚುರವಾಗಿದ್ದ ಗದ್ಯವು ಎಂತಹ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಭೋಜರಾಜನು ತನ್ನ ಚಂಪೂ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ "ಗದ್ಯಾನುಬಂಧರಸಮಿಶ್ರಿತಪದ್ಯಸೂಕ್ತಿ। ವಾದ್ಯ ಕಲಯಾ ಕಲಿತೇವ ಗೀತಿಃ" ಎಂದು, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅದನ್ನು ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಗದ್ಯಾನುಬಂಧವು "ರಸಮಿಶ್ರಿತ"ತ್ವವಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನೂ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ ಕಾವ್ಯವು ತನ್ನ ನೆಲೆಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯ ದೊರಕಿದ್ದಿತೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಚಂಪೂವಿನ ಕುರಿತ ಶಂಕರಭಟ್ಟರ ಈ ನಿಲುವು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ವಸ್ತುಕ-ವರ್ಣಕ ಪುಟ.194-195

ಚಂಪು ಮತ್ತು ವಸ್ತುಕ

ಚಂಪು ವಸ್ತುಕವೆ ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಶಂಕರಭಟ್ಟರು 'ವಸ್ತುಕ-ವರ್ಣಕ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ:

"ಚಂಪೂ -ವಸ್ತುಕಗಳನ್ನು ಪರ್ಯಾಯಪದಗಳನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವನು ತಿರುಮಲಾರ್ಯನೊಬ್ಬನೆ. ಈ ಮತವನ್ನು ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅರ್ಥದ್ಯೋತನವು ವಿಶದವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಪದದ ಪೂರ್ವಾಪರಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವಿಚಾರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ನಾನಾರ್ಥಗಳಿವೆ. ನಿಜವಾದುದು, ಸ್ಥಿರವಾದುದು, ಸತ್ಯಸ್ಥಿತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದುದು, ಮೊದಲಾದ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲದೆ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಡವೆಯೆಂದೂ, ಕಾವ್ಯ ರೂಪಕಗಳ ಕಥಾಂಶ ಅಥವಾ ಇತಿವೃತ್ತವೆಂದೂ ಅರ್ಥವಾಗಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಪೂರ್ವ ಕವಿಗಳು ರಚಿಸಿದ ವಸ್ತುಕ ಕಾವ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮುಖ್ಯಾಂಶವನ್ನೂ ಇದನ್ನೂ ಹೊಂದಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಯತ್ನಿಸಿದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆತಂಕವನ್ನು ಉತ್ತರಿಸಿದಂತಾಗುವುದು.

ವಸ್ತುಕ ಪದವು ವ್ಯಾಪಕಾರ್ಥವನ್ನು ಒಳಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಚಂಪೂ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕೆಲ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಆ ಪದದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೇ ಹೊರತು ಈ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಅಭೇದಾಧ್ಯ ವ್ಯವಸಾಯ ಮಾಡುವುದು ಯುಕ್ತವಾಗಲಾರದು. ಅಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡ ಕೈಪಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗಾನುಸಾರಿಯಾದ

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವು ವಸ್ತುಕವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಆಧಾರವಿಲ್ಲ. ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯದ ಉತ್ಪತ್ತಿ ವಿಕಾಸದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯವು ಸ್ಫುಟವಾದೀತು."

ವಸ್ತುಕ ಮತ್ತು ವರ್ಣಕದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ತುಂಬಾ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ವಸ್ತುಕ–ವರ್ಣಕ ಪುಟ. 194

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ಮುಳಿಯತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ. 1988. ಸಂ:2 ಪು. 408.
2. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ 1988. ಸಂ:2. ಪು.423.
3. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ 1988. ಸಂ:2 ಪು.408.
4. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ. 1988. ಸಂ:2. ಪು. 423.
5. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ 2006 ನಾಡೋಜಪಂಪ ಪುಟ. 294, 298.
6. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ. 1988. ಸಂ:2. ಪು.421.
7. ವೇದಾಂತ ಸಾರ – ಸ್ವಾಮಿ ಹರ್ಷಾನಂದ – ಪು. ಸಂ. 69.
8. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಡಾ.ಟಿ.ವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರೀ 1996 ಛಂದಃಸ್ವರೂಪ ಪುಟ.8–13

♦

ಅಧ್ಯಾಯ 47

ಸಮಾರೋಪ

ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಕೈಕೆಳಗಿನವ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಗೋಳುಗಳು

ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಿಗೆ ಬರುವ ವೇಳೆಗೆ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಪದ್ದತಿ ಒಂದು ಘಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತೆನ್ನಬಹುದು. ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಕಲ್ಪನೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿತ್ತು. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಶಿಕ್ಷಣವೇ ಆಗ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಸರ್ವಸ್ವವಾಗಿತ್ತೆನ್ನಬಹುದು. ಗುರುಶಿಷ್ಯರ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಗುರುಕುಲಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಆಗಲೇ ಬೆಳೆದುಬಂದಿತ್ತು. ಗುರು, ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ಬಳಿಗೆ ಬರೆದು ಉಪದೇಶಿಸುವ ರಹಸ್ಯವಿದ್ಯೆಯ ಸಾರವೇ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು. ಇದನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರೆಲ್ಲರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಕೇವಲ ಒಂದು ವರ್ಣದವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅದು ಮೀಸಲೆಂಬ ಭಾವನೆ ಅನಂತರ ಬೆಳೆದು ಬಂದದ್ದು. ವೇದಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚತುರ್ವರ್ಣಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸಹಾ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ವಿಭಜನೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣತ್ವಕ್ಕೆ ಹುಟ್ಟು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ; ಜ್ಞಾನವೇ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬ ಮಿತ್ರಾಯನೀಯ ಸಂಹಿತೆಯ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು.

ಕಿಂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಸ್ಯ ಪಿತರಂ ಕಿಮು ಪೃಛ್ಛಸಿ ಮಾತರಂ ।
ಶ್ರುತಂ ಚೇದಸ್ಮಿನ್ವೇದ್ಯಂ ಪಿತಾ ಸ ಪಿತಾಮಹಾಃ ॥ 48. 1. 107

ಮತ್ತು ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು "ತೈತ್ತರೀಯ ಸಂಹಿತೆ" ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ:

"ಏಷಾ ವೈ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಋಷಿರಾರ್ಷೇಯಃ ಶ್ರುತುತವಾನ್.

ಆದರೆ ಕ್ರಮೇಣ ಈ ಭಾವನೆ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿತು. ಚತುರ್ವರ್ಣಗಳು ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಅಂಟಿಕೊಂಡು ಬಂದು ಸಮಾಜವನ್ನು ವಿಭಜಿಸಿದುವು. ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಧರ್ಮ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಸ್ವತ್ತಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು.

ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಶೂದ್ರರ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿ ವಿದ್ಯಾರಂಗದಿಂದ ಅವರನ್ನು ಹೊರಗಿಟ್ಟುದು ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರವೃತ್ತಿ. ಆದರೆ ವೇದ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಭಾವನೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಾಣಿಸದು. ವೇದ ಋಷಿಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಲೋಪಮುದ್ರಾ, ಅಪಲ, ಕದ್ರೂ, ವಿಶ್ವವಾರಾ, ಘೋಷಾ, ಜುಹೂ, ಪೌಲೋಮಿ, ಜರಿತಾ, ಶ್ರದ್ಧಾಕಾಮಾಯನೀ, ದೇವಾಜಮೀ ಮೊದಲಾದ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಗಾರ್ಗಿ, ಮೈತ್ರೇಯಿ ಮೊದಲಾದವರು ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಿಂಚುವ ಮಹಿಳೆಯರು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರೆಂಬ ತಾರತಮ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಉಪನಯನವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಅಧಿಕಾರವೂ ಸಹ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮ ಪ್ರಬಲವಾದ ಮೇಲೆ ಅದು ವಿದ್ಯಾರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿತು. ಅಶೋಕನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯಂತೂ ಅದು ರಾಷ್ಟ್ರಧರ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿ, ಧರ್ಮದ ಉದಾತ್ತ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಹರಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು. ಬೌದ್ಧ ವಿಹಾರಿಗಳೂ ಸಂಘಾರಾಮಗಳೂ ವಿದ್ಯಾ ಕೇಂದ್ರಗಳಾದುವು. ನಳಂದ, ತಕ್ಷಶಿಲೆ ಮೊದಲಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಂತೂ ಆ ಕಾಲದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ವಿದ್ಯಾಸಂಸ್ಥೆಗಳಾಗಿದ್ದುವೆಂದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಲ್ಲ. ಕ್ರಿ.ಶ. 7ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ಅಂಶ ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಷಯಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಕತೆ, ಅಧ್ಯಾಪಕರ ಅರ್ಹತೆ ಮತ್ತು ಸಂಖ್ಯೆಯು ಸಹಾ ಅಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದುದು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಂತೂ ದೇಶ ವಿದೇಶಗಳಿಂದ ಬಂದು ಅಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಎಂದೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಹೆಮ್ಮೆಯ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು. ಬೌದ್ಧರಂತೆ ಜೈನರೂ ದೇಶದ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದರು. ಅವರ ಚೈತ್ಯಾಲಯಗಳೂ ಬಸದಿಗಳೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ ವಿದ್ಯೆಯ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದುವು.(ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಪುಟ–218)

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಂಕರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ತೊಡಗಿದಾಗ ಯುರೋಪಿನ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದವು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕಾಲದ ಅನಂತರ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ತಾಂತ್ರಿಕತೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆರಡೂ ಭಾರತದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದವು. ಸಂಪನ್ಮೂಲ; ಅಧಿಕಾರ; ಕಾರ್ಮಿಕತೆ; ಮುಂತಾದವು ಹೊಸ ನಿರ್ವಚನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದವು. ಇವುಗಳು ಕೂಡಾ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಂಕರ ವರ್ಗದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದವು. ಸಂಕರದಲ್ಲಿ ಒಳಗಿನವರು ಮತ್ತು ಹೊರಗಿನವರು ಎಂಬ ಭೇದಗಳಿಲ್ಲ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಮುದ್ರಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂಕರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೈಬಲ್ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದವಾಯಿತು. ಬೈಬಲ್ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದವಾಗಲು ಇದ್ದ ಕಾರಣವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ: ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆಯು ತಿಳಿದಿರುವವರು ಅದನ್ನು ಓದಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಲಿ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಎರಡನೆಯ ಉದ್ದೇಶ; ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನ ಎರಡೂ ದೇವರ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ

ಸಮಾನ. ಸಂಕರ ಜ್ಞಾನವೇ ಆಧುನಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತಾವಾದಿ ಚಿಂತನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಆದರೆ, ಸಂಕರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರೂಪದೊಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಅಸಮತೆಯು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಪಶ್ಚಿಮದ ಜ್ಞಾನಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡವರು ಒಂದು ಕಡೆಗಿದ್ದರೆ– ಪೂರ್ವ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ರೂಪುಗೊಂಡರು ಸಂಕರವು ನೊಸ್ಟಾಲ್ಜಿಯಾದಿಂದ ಬಳಲುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಕನಸೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನುಕರಣೆ. ಪ್ರಾಯ್ಡ್ ಸಂಕರವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಹೀಗೆ:

"ಎರಡು ಜ್ಞಾನಗಳ ಸಹಯೋಗ ಹಾಗೂ ಸಂಕಥನ". ಇದು ಮನೋ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಸಂಕರದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಂಕರವು ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರ ಮೇಲೆ ಬೀರಿರುವ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಂಕರತನವು ಹೊಸ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾದವು.

ಬ್ರಿಟೀಶ್ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಪತ್ತು ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರವು ಕೇಂದ್ರಿಕರಣಗೊಂಡವು. ಇದುವೇ ಆಳುವವರು ಮತ್ತು ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರ ನಡುವೆ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ವಸಾಹತುಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಪತ್ತು ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರದ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಬದಲಾದವು. ಸಂಪತ್ತು ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರದ ಕೇಂದ್ರಿಕರಣವು ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಒಂದು ಮುಖ. ತಾವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮತ್ತು ಸಮರ್ಥರು ಅನ್ನುವ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆಯ ಮಂತ್ರವು ಉಳಿದವರನ್ನು ಕನಿಷ್ಠವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೆ ನಿರ್ವಹಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಎದುರಿಗಿಟ್ಟು ತನ್ನ ಯಾಜಮಾನ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅನಾದಿ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ತನ್ನ ಅಧೀನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ, ಆಳುವ, ಯಜಮಾನಿಕೆ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಆ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಮಿತಿಯಿರುತ್ತಿತ್ತು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಅರ್ಥವೆ ಬದಲಾಯಿತು. ಕೇವಲ ಅಧಿಕಾರದ ಮೂಲಕ ಆಳುವ–ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ನೆಲೆಗಳು ಬದಲಾದವು. ಪೋಲಿಸ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಕಾನೂನು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದೇ ಹೋದಾಗ ಭಾಷೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಜ್ಞಾನಪರಂಪರೆ, ಧರ್ಮ, ನಂಬಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಣದಲ್ಲಿಡಲು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತ ಮುಂದಾಯಿತು. ಅಧಿಕಾರ ಪಡೆಯುವುದಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗದೆ ಪಡೆದ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಬಳಸಿತು. ಆ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವೂ ಶಾಶ್ವತವೂ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಯಿತು.

ಯಜಮಾನಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೂಪಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆ ಎಲ್ಲವುಗಳ ಹಿಂದಿನ ಉದ್ದೇಶ ಆಳುವುದು ಮತ್ತು ಅಧೀನವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಪಾರ್ಥೋಚಟರ್ಜಿಯವರು ಎರಡು ರೀತಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ವಾದಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಪಶ್ಚಿಮ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿಯ ಮಾದರಿ. ಈ ಮಾದರಿಯೊಳಗೆ ಮನುಷ್ಯ,

ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಬಂಧ, ನೈತಿಕತೆ, ಸಮಾಜ ಎನ್ನುವ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮವಿದೆ. ವಸಾಹತು ಆಡಳಿತ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿರವಂತೆಯೇ ಸ್ಥಳೀಯ ಬೌದ್ಧಿಕಏಕಾಂತವಾದಿಗಳ ನಡುವೆ ಸ್ಪರ್ಧೆ ಮತ್ತು ಸಹಕಾರ ಎರಡನ್ನು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿತು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯು ಒಂದು ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ಆ ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ದೇಶೀಯ ಪರಂಪರೆಯ ಒಳ್ಳೆಯತನದ ಹುಡುಕಾಟ ಮತ್ತು ಪಶ್ಚಿಮದ ಒಳ್ಳೆಯತನದ ಹುಡುಕಾಟ ಎರಡೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೆಯೇ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವರೂಪದ್ದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಸಂಗ್ರಾಮದ ವೇಳೆ ರೂಪುಗೊಂಡ ಅನೇಕ ಚಳುವಳಿಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರೂಪಾಂತರಗಳೊಂದಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ-ಅಂಕೋಲದ ಉಪ್ಪಿನಸತ್ಯಾಗ್ರಹ, ಶಿರಸಿ-ಸಿದ್ಧಾಪುರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕರಬಂದಿ ಹೋರಾಟ ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಸಾಮಾಜಿಕ-ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರೂಪಗಳಿವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಹೋರಾಟವೂ ಹೌದು.

ಪಶ್ಚಿಮದ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯು ಅಲ್ಲಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಮಾದರಿ ಪೂರ್ವಯೂರೋಪಿನದು. ಈ ಪೂರ್ವ ಯುರೋಪಿನ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನನ್ಯತೆಯು ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನನ್ಯತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಸಂಗತಿಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. (Partho chatterjee,1986,P.1)

ಅರಸರು ಜಮೀನುದಾರರು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಯಥೇಚ್ಚವಾದ ಪೋಷಣೆ ನೀಡಿದರು. ಆ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ವಿಶ್ವಾಸಗಳಿಸಿಕೊಂಡರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಶ್ರೇಣೀಕರಣ ನಿಯಾಮಕವಾದದ್ದು, ಹೆಂಗಸರು ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ದುರ್ಬಲರು, ಅವರು ದುಡಿಯಲು ಸಮರ್ಥರಲ್ಲ, ಅವರು ಕೇವಲ ಗಂಡಸಿನ ಸಾಧನೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಥಿಯಾಗಬೇಕು ಅಷ್ಟೇ ಜನರೆಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಜಾರಿಯಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಆಳುವ ವರ್ಗ ಅಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಧಿಕಾರ ಚಲಾವಣೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿರುವ ಲಿಂಗಭೇದ, ಅಸಮಾನತೆ, ತಾರತಮ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಯಾವತ್ತೂ ಆಳುವ ವರ್ಗ ವಿರೋಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ತಾರತಮ್ಮಗಳಿಗೆ ಸಮರ್ಥನೆ ನೀಡಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಆಳುವ ವರ್ಗದ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಭದ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಆಳುವವ ಮತ್ತು ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವ ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂವಾದದಿಂದಲೇ ಯಜಮಾನಿಕೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆಳುವವ ಬಲತ್ಕಾರದ (Coer-cion) ಮೂಲಕ ದಂಡದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ದೈಹಿಕ ಹಿಂಸೆಯ (Persuasion)

ಮೂಲಕ ಒಪ್ಪುವಂತೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಅಧಿಕಾರ ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆಳುವವನೂ ಕೂಡ ಸಹಕಾರದ (Collabration) ಮೂಲಕ ಅಥವಾ ಸ್ವಯಂ ಅಂಗೀಕಾರದ (Resistance) ಮೂಲಕ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಆಳ್ವಿಕೆಗೆ ಕಾರಣನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಆಳುವವರು – ಕ್ಷತ್ರಿಯರು ಮತ್ತು ವೈದಿಕರು (ವಸಾಹತು ಪೂರ್ವ) ಸಂಸ್ಕೃತದ ಜ್ಞಾನ – ಪುರುಷ ಸೂಕ್ತದಲ್ಲಿ – ವಿರಾಟ್ ಪುರುಷನ ಮುಖದಿಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು. ಭುಜದಿಂದ ಕ್ಷತ್ರಿಯರು, ತೊಡೆಯಿಂದ ವೈಶ್ಯರು , ಪಾದದಿಂದ ಶೂದ್ರರು. ವೈದಿಕರು ವೇದಾಧ್ಯಯನ, ಕ್ಷತ್ರಿಯರು ಆಳುವವರು, ವೈಶ್ಯರು ವ್ಯಾಪಾರ, ಶೂದ್ರರು ಮಾತ್ರ ಮೇಲಿನವರ ಸೇವೆ.

ವಸಾಹತು ಕಾಲದಲ್ಲಿ – ಇಂಗ್ಲೀಷರು ಆಳುವವರು– ಭಾರತೀಯರು ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರು– ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆ

(ರಣಜಿತ್ ಗುಹಾ, ಸಬಾಲ್ಟ್ರನ್ ಸ್ಟಡೀಸ್, ಸಂಪುಟ 1, ಪುಟ–02, 1988) ಮೇಲೆ ಗುರುತಿಸುವಂತೆ ಈ ರೀತಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮವು ಪಶ್ಚಿಮದ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತುಕಾಲದ ಅನೇಕ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಿರೂಪಣೆ ಅನುಕರಣೆಯ ಮಾದರಿಯವು. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ನಾವು ಪಶ್ಚಿಮವನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿದೆವು. (ಹೋಮಿಬಾಬಾ) ಪಶ್ಚಿಮದ ಚಿಂತಕರು ಭಾರತವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಒಂದು 'ರಾಜಕೀಯ ಜನಾಂಗ'ವೆಂಬಂತೆ ಪರಿಗಣಿಸಿದರು.

ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಆಡಳಿತ ಕ್ರಮವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಅದರ ಫಲವೇನು? ಬ್ರಿಟೀಷರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಗುಮಾಸ್ತರ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿತು. ಇದನ್ನೇ ಬೇರೊಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ ಪಶ್ಚಿಮ ಕೇಂದ್ರಿತ ಶಿಕ್ಷಣ ಮಾದರಿಯಿಂದಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳಾದವು. ಮೊದಲನೆಯದು ಈ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಿಂದಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯು ರೂಪುಗೊಂಡಿತು ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಹೊಸ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಿಂದಾಗಿ ಪಶ್ಚಿಮದ ಉದಾರವಾದಿ ನಿಲುವೊಂದು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ 'ನ್ಯಾಯ'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ನವವಿದ್ಯಾವಂತ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂತು. ಮದ್ರಾಸ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ತ್ರಿಭಾಷಾ ಸೂತ್ರವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಉಳಿದ ಕಡೆಗೆ ಈ ಸೂತ್ರವು ಜಾರಿಗೆ ಬಂತು. ಬೆಂಟಿಕ್‌ನ ಉದಾರವಾದಿ ನಿಲುವು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಪರವಾಗಿಯೇ ಇತ್ತು. ಗ್ರಂಥಸ್ಥ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪಯ ಮೂಲ ಜೀವಾಳವು ಪ್ರಭುತ್ವದ ಪರವಾಗಿದ್ದರೂ ಇದರಿಂದಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ವಿದಾಯ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಗೌರಿ ವಿಶ್ವನಾಥನ್ ಈ ರೀತಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ವಸಾಹತುಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಹೊಸ ನಾಗರಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇತ್ತು. 1860 ರಲ್ಲಿ ಲಾರ್ಡ್ ಮೆಕಾಲೆ ರೂಪಿಸಿದ 'ಇಂಡಿಯನ್ ಪಿನಲ್ ಕೋಡ್' ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಮಾತ್ರ. ಚರಿತ್ರೆ; ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರ, ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು

ಯುರೋಪಿಯನ್ ಕಣ್ಣಿಂದಲೇ ನೋಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇಂಡಿಯನ್ ಪಿನಲ್ ಕೊಡ್ ರಚಿಸುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದಿದ್ದ ಉದ್ದೇಶ ಸ್ಪಷ್ಟ. ವಸಾಹತುಪೂರ್ವದ ನ್ಯಾಯ ಕಾನೂನು ಮುಂತಾದವುಗಳು ಬರ್ಬರವಾದುದು ಅನಾಗರಿಕವೆಂದು ಅದು ಸೂಚಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹೊಸ ನಾಗರಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಜನರು ಕೇವಲ ನಾಗರಿಕರು ಅಥವಾ ಪ್ರಜೆಗಳು. ಅದರಾಚೆಗೆ ಬೇರೊಂದು ಮಾದರಿಗಳು ವಸಾಹತು ಆಡಳಿತಗಾರರಿಗೆ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ನಾಗರಿಕರು ಮತ್ತು ಅನಾಗರಿಕರು ಎಂದು ಎರಡು ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡಿ ಅದರ ಭಾರತದ ಅನೇಕ ಜಾತಿಗಳನ್ನು "ಜನಾಂಗ" (community) ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿದರು. ಈಗಲೂ ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಇದೇ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಸಿದೆ. ಅಂದರೆ; ಅಧ್ಯಯನಕಾರರಿಗೆ 'ಜಾತಿ' ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಇರುವ ಒಂದು ವಸ್ತು ಮಾತ್ರ.

ಸಾಹಿತ್ಯವು ವಸಾಹತು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯಕಲ್ಪನೆ; ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರತಿರೋಧ ಮತ್ತು ಆತ್ಮ ಕೇಂದ್ರಿತ ಶಕ್ತಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾದುವು. ಪಶ್ಚಿಮದ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕಗೊಳಿಸುವುದು. ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಿರೂಪಣೆಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುವುದು. ವಸಾಹತುಕಾಲದ ಪ್ರಭುತ್ವವು ಜನರ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ನೀಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು. ವಸಾಹತುಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಾಗರಿಕ ಸಂಹಿತೆಯ ಸೂತ್ರಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಹಾಗೆಯೇ ವಸಾಹತು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಸಾಹತುಕಾಲದ ಲೇಖಕರು, ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಅದು ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇದೆ. ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ಲೇಖಕರು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವವನ್ನು ಪ್ರದೇಶ; ಕಾಲ; ಅವಕಾಶಗಳೊಂದಿಗೆ ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡಿದರು. ಇದು ಬಹುಮುಖ್ಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಯಿತು.

ಮೆಕಾಲೆ ಹೇಳಿದ್ದ: ಇಂಡಿಯಾದ ಜನರಿಗೆ ಏನೂ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ನಾವು ಕಲಿಸಬೇಕು. ಇದು ಆಗಾಗ ಪುನರಾವರ್ತಿತವಾಯಿತು. ಅವರು ರೂಪಿಸಿದ ಶಿಕ್ಷಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಅಂತರಾಳದಲ್ಲಿ ನಿಮಗೆ ನಾವು ಕಲಿಸಿದ್ದೇವೆ. ನಾವು ನಿಮಗೆ ಏನು ಕಲಿಸಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಿ. ನಿಮ್ಮನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಲು ನಾವು ಬಂದಿದ್ದೇವೆ ನಿಮಗಾಗಿ ನಾವು ಇದ್ದೇವೆಯೇ ಹೊರತು ನಮಗಾಗಿ ನೀವಿಲ್ಲ ಎಂಬಂಥ ಧೋರಣೆಯು ವಸಾಹತು ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಇತ್ತು.

1813ರ 'ಚಾರ್ಟರ್ ಆಕ್ಟ್' ನ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ – ದೇಶೀಜನರನ್ನು ನಾಗರಿಕ–ಗೊಳಿಸುವುದಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೂ 1774–1785 ರಲ್ಲಿಯೇ ವಾರನ್ ಹೇಸ್ಟಿಂಗ್ಸ್ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬಂತೆ ಮಾತಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದ. ಇದನ್ನೇ ಮಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಭುತ್ವದ ದ್ವಂದ್ವ ಸಂಯೋಜನೆಯೆಂದು ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಸೈದ್ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ 'ವಸ್ತುನಿಷ್ಠಜ್ಞಾನ ' ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು.ಮೆಕಾಲೆಯು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಭಾರತೀಯ ಯುವಕರ ಉದ್ಧಾರವು

ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ನಂಬಿದ್ದ. ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮಿಶನರಿಗಳ ಪ್ರವೇಶ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತ್ತು. 1813ರ ವೇಳೆಗೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದ ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. 1792 ರಲ್ಲಿಯೇ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಗ್ರಾಂಟ್ ಭಾರತದ ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿ ; ಮೂರ್ತಿ ಪೂಜೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದ್ದ. ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅಪರಾಧಗಳು ಜರುಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಅದನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸಿ ಬರೆದಿದ್ದ. ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ 'ಒಂದೇ ಅಧಿಕಾರ ಒಂದೇ ಮನಸ್ಸು' ಸೂತ್ರ ಮಂಡಿಸಿದ್ದ. ಮಿಶನರಿಗಳು ಮೊದಲನೇಯದಾಗಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪಾತ್ರ ಯಾವುದು ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದರು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ , ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಯುವ ಜನರ ನೈತಿಕತೆಯು ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಭಾರತೀಯ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಮೂರ್ತಿಪೂಜೆ : ಸಹಗಮನ : ಜಾತಿಯಲ್ಲಿ ಉದಾರವಾದಿ ಮನೋಭಾವ ಮುಂತಾದವು ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯಾದವು. ಅದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯರಿಗೆ ಮತ್ತು ಬ್ರಿಟೀಶ್ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೋಮಿಬಾಬಾ ಹೈಬ್ರೀಡೈಜೇಶನ್ ಆಫ್ ಪವರ್ ಮತ್ತು ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. (ನೋಡಿ : ಗೌರಿವಿಶ್ವನಾಥನ್. ಪೂರ್ವೋಕ್ತ. ಪು. 96–97 ಮತ್ತು 77

ಭಾರತಕ್ಕೆ ಇದ್ದದು ಬಹು ಸಂಸ್ಕೃತಿ. ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಭಾರತದ ಚರಿತ್ರಯನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂಗತಿಗೂ ನಾವು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಭಾಷೆಗೂ ಸರಿಯಾದ ಒಂದು ಹೊಂದಿಕಯೆಯು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೂ ಇದೆ. ಅದೆಲ್ಲವನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲೆ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಇದು ಕರ್ನಾಟಕಕಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮವನ್ನು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಪಶ್ಚಿಮದ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಇಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಮಾಡಿದರೆ ದಾರಿ ತಪ್ಪುವುದು ನಿಜ. ಭಾಷೆ, ಕಲ್ಪನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ರಾಜಕಾರಣ, ಎಲ್ಲವೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ತೋರಿಸವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ನಾವು ಯಜಮಾನಿಕೆ ವಹಿಸಿದ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದರ ಎದುರು ಕನ್ನಡವು ಆಳಿಸಿಕೊಂಡ ಭಾಷೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅನ್ವಯ ಅಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಇದೇ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಪಾಲಿ, ಪ್ರಾಕೃತ ಮುಂತಾದ ಭಾಷೆಗಳಿಗೂ ಆಗಿದೆ. ಕೆಲವನ್ನು ಅಂಚಿಗೆ ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷರು ಬಂದಾಗಲೂ ಮೇಲು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರು ಮಾತ್ರವೇ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕಲಿತರು. ಉಳಿದವರಿಗೆ ಆ ಸವಲತ್ತು ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ಇದರ ಕಾರಣವೂ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ. ಯಜಮಾನಿಕೆಗೆ ಯಾವುದು ಅಗತ್ಯವು ಇದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅದು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಉಳಿದವು ತಮ್ಮ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು

ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಷ್ಟ ಪಡಬೇಕಾಯಿತು. ಅಕ್ಷರದ ಅಭ್ಯಾಸವೇ ಇಲ್ಲದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಜನರು ದೈಹಿಕವಾದ ದುಡಿಮೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಂಬಿದ್ದರು. ಇದನ್ನು ನಾವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರಿಗೆ ಎಲಿಯಟ್ ಮತ್ತು ಆನಂದ ವರ್ಧನ ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ. ಅವರಿಗೆ ಇದರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಗೊತ್ತಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು: ಹೋಮವು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಮಂತ್ರ ಸಮೇತವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯನು ಆ ಹೋಮದ ಹತ್ತಿರವೇ ಹೋಗುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಕಾರಣವೂ ಇದೆ: ಅವನು ಮೈಲಿಗೆ. ಸ್ಪರ್ಶಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯನಾಗಿಲ್ಲ. ಹೋಮಕ್ಕೆ ತುಪ್ಪವನ್ನು ಮಡಿವಂತ ಪುರೋಹಿತನು ಹಾಕುವಾಗ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ " ಅಗ್ನನೆಯಾ ಸ್ವಾಹಃ ಇದಂ ನಮಮ" ತುಪ್ಪವನ್ನು ಹಾಕುವುದಕ್ಕೂ ಮಂತ್ರಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅಂಗಳ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯನಿಗೆ ಇದು ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದರ ಅರ್ಥ ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು: " ರೀತಿರಾತ್ಮ ಕಾವ್ಯಸ್ಯ" ರೀತಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ. ಮತ್ತೆ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಮದ ಸುದ್ಧಿಯು ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯನು ಇದನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ ಅವನಿಗೆ ಇದರ ತಲೆಬುಡ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ, ನಮಗೆ ಈ ಕಷ್ಟಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಓದುವ ಕನ್ನಡದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಅಭಿದಾ ವೃತ್ತಿ ಎಂದರೆ ಏನು ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪದ. ಇದು ಒಂದೇ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಅಲ್ಲ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪಂಥಗಳು ಇವೆ. ಅನೇಕ ಭಾಷೆಗಳೂ ಇವೆ., ನಮಗೆ ಪ್ರಾಕೃತವಾಗಲಿ, ಪಾಲಿಯಾಗಲಿ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಯವರಗೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ಕಾವ್ಯಗಳು ಬಂದಿವೆ ಎಂದು ನೋಡಬೇಕು. ಅನೇಕ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಗಳು ಮೌಖಿಕವಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಬರಹದ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಬಂದಿವೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಿಂದ ಬಂದ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೂ ಅನ್ವಯ ಮಾಡಬಹುದು. ನಮಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಫಕ್ಕನೆ ಸಂಕೇತ ಎಂದರೆ ಏನು ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಘುಕೋನ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಒಂದು ಚರ್ಚೆಯು ಬಂದಿದೆ. ಅವನು ಸಂಕಥನ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂಕಥನವು ಶಾಸ್ತ್ರ ಭಾಗದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಬೇರು ಕೂಡಾ ಇದೆ.

ದೇಶಿ ಭಾಷೆಗಳು ಇಂಥ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಿವೆ. "ಪಂಪನು ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳ ರಚನೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ವೇಮುಲವಾಡ ಚಾಲುಕ್ಯ ವಂಶದ ಅರಸನಾದ ಇಮ್ಮಡಿ ಅರಿಕೇಸರಿಯ ಆಶ್ರಯ ಪೋಷಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದನು. ಈ ವಂಶದ ಅರಸರು ಸುಮಾರು 8ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ 10ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಸಬ್ಬಿಸಾಸಿರ/ಸಬ್ಬಿನಾಡು ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಂಬುಲವಾಟಕವನ್ನು ರಾಜಧಾನಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಆಳಿಕೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಪ್ರದೇಶ ಈಗಿನ ಆಂಧ್ರ ಪ್ರದೇಶದ ನಿಜಾಮಾಬಾದ್, ಕರೀಂನಗರ್, ನಲ್ಗೊಂಡ ಮತ್ತು ಇಂದಿನ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಾಯಚೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳನ್ನು ಒಳಕೊಂಡಿತ್ತೆಂದೂ ಕರೀಂನಗರ್ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಸಿರಸಿ ತಾಲ್ಲೂಕಿಗೆ ಸೇರಿದ ಈಗಿನ ವೇಮುಲವಾಡವೇ ಲೇಂಬುಲವಾಟಕವೆಂದೂ ಇತಿಹಾಸಜ್ಞರು ತಿಳಿದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪ್ರದೇಶ ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಗವಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯೇ

ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿತ್ತು. ವೇಮುಲವಾಡದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಶಾಸನಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಲಿಖಿತವಾಗಿವೆ. ಅರಿಕೇಸರಿಯ ವಂಶದ ಅರಸರ ವಂಶಾನುಕ್ರಮಣಿ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಯ ವಿವರಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಶಾಸನಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತವೆ. ಇವರು ಅಂದು ಅಧಿರಾಜರಾಗಿದ್ದ ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅಧೀನರಾಗಿದ್ದರು; ಸಾಮಂತರಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲರಾಗಿದ್ದರು.

ಪಂಪನ ಆಶ್ರಯದಾತನಾಗಿದ್ದ ಇಮ್ಮಡಿ ಅರಿಕೇಸರಿಯು (ಸು.935–55) ಇಮ್ಮಡಿ ನರಸಿಂಹನಿಗೆ (ಸು.910–935) ಜಾಕವ್ವೆಯಂಬವಳ (ಈಕೆ ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟ ಚಕ್ರವರ್ತಿ 3ನೆಯ ಇಂದ್ರನ ಸೋದರಿಯಿರಬಹುದು) ಮಗನಾಗಿ ಜನಿಸಿದವನು. ಈತನು ವಂಶದರಸರ ಮೊದಲ ರಾಜಧಾನಿಯಾದ ಬೋದನದಲ್ಲಿಯೋ (ಈಗಿನ ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶದ ನಿಜಾಮಾಬಾದ್ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬೋಧನ್) ಅನಂತರದ ರಾಜಧಾನಿ ಲೇಂಬುಲವಾಟಕ/ವೇಮುಲವಾಡದಲ್ಲಿಯೋ ಆಳಿಕೆ ನಡಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ತಿಳಿಯುವುದು. ಅಂದಿನ ರಾಜಕೀಯ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲನಾಗಿದ್ದ ಈತನು ತನ್ನ ಪೂರ್ವಜರ ಹಾಗೆಯೇ ತಾನು ಸಹ ಪೂರ್ವಚಾಲುಕ್ಯರ ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟರ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಪರ್ಧೆ ಸಂಘರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಾಯಕಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಪಡೆದಿದ್ದನು. ಕಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಪೋಷಣೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಉದಾರಿಯಾಗಿದ್ದನು. ಇದನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಪಂಪನು. ವಿದ್ಯಾವಂತನೂ ವ್ಯವಹಾರಜ್ಞನೂ ಉತ್ಸಾಹಶಾಲಿಯೂ ಆಗಿದ್ದುದರಿಂದ. ತನ್ನ 20–25ರ ಹರೆಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳ್ವೊಲ ಪ್ರಾಂತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸಬ್ಬಿನಾಡಿನ ಕಡೆಗೆ ತನ್ನ ಜೀವಿಕೆಗಾಗಿ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಭ್ಯುದಯಕ್ಕಾಗಿ, ಹೊರಟಿದ್ದರೂ ಹೊರಟಿರಬಹುದು. ಆಗಿನ ರಾಜಕೀಯದ ಸ್ನಿಗ್ಧ ಅನಿಶ್ಚಿತ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳಿಂದಾಗಿ ಅಧೀನರಾಜರ ಆಶ್ರಯಕ್ಕಿಂತ ಸಾಮಂತನಾಗಿಯೂ ಸಮರ್ಥನಾಗಿದ್ದ ಅರಿಕೇಸರಿಯ ಅಶ್ರಯವೇ ತನಗೆ ಅನುಕೂಲಕರವಾಗುವುದೆಂದು ಅವನು ಎಣಿಸಿರಲೂಬಹುದು. (ಆದಿಪುರಾಣಂ. ಪುಟ.4–5)

ಪಂಪ ವೇಮುಲವಾಡದ ಚಾಲುಕ್ಯರ ಆಳಿಕೆಯ ಸೀಮೆಯಾದ ಸಬ್ಬಿನಾಡಿಗೆ ಬರುವ ಮೊದಲು ಎಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿದ್ದನು? ಜನ್ಮಸ್ಥಾನವೆಲ್ಲಿ? ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಹೇಗೆ ನಡೆಯಿತು? ಇವೆಲ್ಲ ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಪೂರ್ವಜರ ನಾಡು ವೆಂಗಿನಾಡು ಎಂಬುದು ನಿಜವಾದರೂ ಏನಿಲ್ಲವೆಂದರೂ ಎರಡು–ಮೂರು ತಲೆಮಾರೆಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಬೆಳ್ವೊಲವಿಷಯದ ಕಡೆಗೆ ವಲಸೆ ಬಂದಲ್ಲದೆ ಪಂಪನ ತಂದೆ ಭೀಮಪಯ್ಯನಿಗೆ ಅಣ್ಣಿಗೇರಿಯ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಟುಂಬದೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕವೊದಗುವ ಸಂಭವ ಬಹುಶಃ ಬರಲಾರದು. ಈಚಿನ ಕುರ್ಕ್ಯಾಲ್ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಪಂಪನ ಮುತ್ತಜ್ಜ ಅಭಿಮಾನಚಂದ್ರನು 'ಗುಣ್ಡಿಕಜ್ಜಿನಿಡುಂಗೊಣ್ಡೆ'ಯಲ್ಲಿ (ವೆಂಗಿನಾಡಿನ ಸಪ್ತಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ನಿಡುಗುಂದಿ) ಇರುತ್ತಿದ್ದನೆಂದು ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ ಕಾಲದಲಿ ಈ ವಲಸೆ ನಡೆದಿರಲಾರದು. ಇದು ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪಂಪನ ಅಜ್ಜ ಕೊಮರಯ್ಯನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದುರುವುದು ಶಕ್ಯ. ಹೀಗೆ ಬಂದವರು ಬನವಾಸಿ, ಸಯ್ಯಡಿ, ಪುಲಿಗೆರೆ, ಅಣ್ಣಿಗೇರಿ ಈ ಪ್ರದೇಶಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ನೆಲಸಿರುವುದು ಶಕ್ತವೇ. 'ಛಂದೋಂಬುಧಿ'ಯ ಕರ್ತೃ ನಾಗವರ್ಮನ ಪೂರ್ವಜರ ಕುಟುಂಬ ಸಹ ಹೀಗೆಯೆ ವೆಂಗಿನಾಡಿನಿಂದ ವಲಸೆ ಬಂದು ಕಿಸುಕಾಡು ನಾಡಿನ ಸಯ್ಯಡಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆನಿಂತ

ಬ್ರಾಹ್ಮಣಕುಟುಂಬಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು (1–12 ರಿಂದ 22) ಕುರ್ಕ್ಯಾಲ್ ಶಾಸನದ ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ಪಂಪನು ತನ್ನ ತಾಯಿಯ ತವರುಮನೆಯಲ್ಲಿ, ಅಣ್ಣಿಗೇರಿಯಲ್ಲಿ, ಹುಟ್ಟಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಕುರ್ಕ್ಯಾಲ್ ಶಾಸನದ ಆರಂಭದ ಗದ್ಯ ಪಂಪನ ಬಾಲ್ಯದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಬೆಳ್ವೊಲ ವಿಷಯದೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿಸುವ ಹಾಗೆಯೇ 'ಪಂಪಭಾರತ'ದಲ್ಲಿಯೇ ದೊರೆಯುವ ಆಂತರಿಕ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳು ಸಹ ಕೂಡಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿವೆ. ಕಥೆಯ ಪಾತ್ರವಾದ ಅಜುನನನ್ನು ನಿಮಿತ್ತ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಪಂಪನು ತಾನು ಮೊದಲು ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ ತೆಂಕನಾಡಿನ ಗೋಕರ್ಣನಾಥನನ್ನೂ ವನವಾಸಿ ದೇಶವನ್ನೂ ಭಕ್ತಿಯಿಂದಲೂ ಅರ್ದ್ರಭಾವದಿಂದಲೂ ನೆನೆದಿದ್ದಾನೆ(4–26 ವ. 31) ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬನವಾಸಿಯ ಪ್ರಕೃತಿಸೌಂದರ್ಯವೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಜನದ ರಸಿಕಜೀವನವೂ ತಾನು ಅಲ್ಲಿ ಆ ಜನದೊಂದಿಗೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದು ಸಂತೋಷಪಟ್ಟ ಕಾಲದ ಸ್ಮರಣೆಯನ್ನು ಅವನಲ್ಲಿ ತಂದಿವೆ. ಅರ್ಜುನನ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಸಮಯದ ಸ್ವಸ್ತಿವಾಚನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ವರದಾನದಿಯ ಪುಣ್ಯಾಂಬುವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವು ಈಗಿನ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಶಿರಸಿ ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ಭಾಗದ ವರದಾನದಿಯೂ ಅದರ ಎಡದಂಡೆಗೆ ಇರುವ ಬನವಾಸಿಯೂ ಆಗಿವೆ. ತನ್ನ ಕವಿತೆಯ ಕನ್ನಡ 'ಪುಲಿಗೆಱೆಯ ತಿರುಳ ಕನ್ನಡ'ವೆಂದು ಹೆಮ್ಮೆ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ (ಪಂಪಭಾ. 14–58). ಇದು ಈಗಿನ ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಶಿರಹಟ್ಟಿ ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ಲಕ್ಷ್ಮೇಶ್ವರವೇ. ಇಂತಹ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಪಂಪ ಕವಿಯ ಜನನ ಬಾಲ್ಯ ಯೌವನಗಳಿಗೆ ಈಗಿನ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಧಾರವಾಡ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ಪ್ರದೇಶ ತೊಗುಸೊಟ್ಟಿಲಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ತಿಳಿಯುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಅವನ ಶಸ್ತ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವೂ ಸಮೀಚೀನವಾಗಿ ಜರುಗಿರಬೇಕು." (ಆದಿಪುರಾಣಂ. ಪುಟ. 7–8)

"ಪಂಪನ ಮನೆಮಾತು ತೆಲುಗುಭಾಷೆಯೇ, ಕನ್ನಡವೇ ಎನ್ನುವುದು. ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ್ದು: ಪಂಪನ ಪೂರ್ವಜರು ವೆಂಗಿವಾಡಿನವರು. ವೆಂಗಿನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಚಾಲುಕ್ಯ ಶಾಖೆಯವರು 10ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟಸಾಮಂತರಾಗಿ ಆಳುತ್ತಿದ್ದವರು. ಇಬ್ಬರೂ ಕನ್ನಡಿಗರು. ಈಗ ತೆಲುಗು ಸೀಮೆಯಾಗಿರುವ ವೆಂಗಿ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಂದು ದ್ವಿಭಾಷಾಪ್ರಾಂತವಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿರುವ ಕನ್ನಡ ಶಾಸನಗಳಿಂದ. ಈಗಲೂ ವಾಸ್ತವ್ಯವಿರುವ ಕನ್ನಡ ಮನೆತನಗಳಿಂದ. ಅದು ವಿದಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಾಲುಕ್ಯ ಮೇಲಾಳಿಕೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆದಿ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ವೆಂಗಿನಾಡಿಗೆ ಪಶ್ಚಿಮ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ಸೀಮೆಯಿಂದ ಹಲವು ಕನ್ನಡ ಮನೆಮಾತಿನ ಕುಟುಂಬಗಳು ಅ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ನೆಲಸಿರಬಹುದು; ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಟುಂಬಗಳನ್ನು ಬೇರೆಡೆಗಳಿಂದ ಕರೆಸಿಕೊಂಡು ಅಗ್ರಹಾರಗಳನ್ನು ನೆಲೆಗೊಳಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ರಾಜಮನೆತನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಎಂಬುದರಿಂದಾಗಿ, ಆ ಬಗೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವು ಕನ್ನಡ ಕುಟುಂಬಗಳು ವೆಂಗಿನಾಡನ್ನು ಸೇರಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಬಾದಾಮಿ ಚಾಲುಕ್ಯ ಶಾಖೆಯ ಇಮ್ಮಡಿ ಪುಲಿಕೇಶಿಯ ಸೋದರ ಕುಬ್ಜ ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನನ ಆಳಿಕೆ ಅಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ 7ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಈಚೆಗೆ ಯಾವಾಗಲಾದರೂ ಅದು ಘಟಿಸಿರಬಹುದು.

ಪಂಪನು ಹೆಸರಿಸುವ ಮೊದಲಿಗೆ ಮಾಧವ ಸೋಮಯಾಜಿಯ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಹಿಂದೆಯೇ ಈ ಸ್ಥಳಾಂತರ ಘಟಿಸಿರಲೂಬಹುದು. ಕೆಲಕಾಲದ ಮೇಲೆ. ಯಾವ ಕಾರಣದಿಂದಲೋ ಏನೋ ಮನೆತನದಲ್ಲಿ ಈಚಿನವರು ಕನ್ನಡ ಸೀಮೆಗೆ. ತಮ್ಮ ಮೂಲಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ. ಮರಳಿರುವುದು ಸಂಭವನೀಯ. ಈಗಾಗಲೇ ಊಹಿಸಿರುವಂತೆ ಕೊಮರಯ್ಯನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದು ಆಗಿರಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಈ 'ವಂಗಿಪಜ್ಜಿ ಕಮ್ಮೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ'ರು ಕನ್ನಡ ಮನೆಮಾತಿನವರೇ ಆಗುತ್ತಾರೆ. ಪಂಪನ ಪೂರ್ವಜರು ಒಂದೆರಡು ತಲೆಮೊರಗಳಷ್ಟೇ ಹಿಂದೆ ಕನ್ನಡಸೀಮೆಗೆ ಬಂದ ತೆಲುಗುಭಾಷಿಕರೇ ಆಗಿದ್ದುದು ದಿಟವಾದರೆ. ಪಂಪನ ಭಾಷಿಕಸಾಧನೆ. ಅವನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ದೇಶೀಯತೆ ಸಹಜತೆಗಳು. ಈಗ ತೋರಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತಿದ್ದುದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಅಸಂಭವವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು." (ಆದಿಪುರಾಣಂ. ಪುಟ. 9–10)

ಪಂಪನು ಅರ್ಜುನ ಅರಿಕೇಸರಿಗಳನ್ನು ಅಭೇದದಿಂದ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅರ್ಜುನನ ಅಪರಾವತಾರವೇ ಅರಿಕೇಸರಿಯೆಂಬುದು ಪಂಪನ ಕಲ್ಪನೆ. (ಪಂಪಭಾರತಂ ಪುಟ. 18 – 20) ಮೇಲಿನ ಉಲ್ಲೇಖದಂತೆ ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತಗಳ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ. ಒಂದು ಭಾಷೆ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುವಾಗ ಅನೇಕ ರೀತೀಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಜರಗುತ್ತವೆ._

1. **ರಾಜಕಾರಣ :** ರಾಜಕಾರಣವು ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಜನರ ಮೇಲೆ , ಬರಹಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ.

2. **ಸಂಸ್ಕೃತಿ :** ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಯಾವುದು ಮಹತ್ವವೆಂದು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾನ್ಯ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

3. **ಭಾಷಿಕ ಮಾನ್ಯತೆ :** ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಇಲ್ಲವೋ ಅದು ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಜರಗುತ್ತದೆ.

ಈ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮುಳಿಯರು ಹೇಳಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ–ದೇಸಿ ಮಾರ್ಗದ ದೆಸೆಯಿಂದಲೇ ಮಾರ್ಗ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಉಂಟಾಗಿದೆಯೆಂದು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಅದರಿಂದ ಆ ವಿಂಧ್ಯಾವಳೀ ಪ್ರಾಂತದ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗೀಯ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ತಲೆದೋರಿದಂತೆ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಿದೆ." ಗಾಥಾ ಸಪ್ತಶತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪೊಟ್ಟ, ತುಪ್ಪ ತೀರವೆಂಬುದನ್ನು ಮುಳಿಯರು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ತಲುಪುವ ನಿರ್ಧಾರಗಳು ಮಾತ್ರ ಗಮನಾರ್ಹ. ಅವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ" ಅದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ದೇಸಿ ಹಾಡುಗಳು, ಕಬ್ಬಗಳು ಉಂಟಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಮುಳಿಯರು ಇದನ್ನು ದೇಸಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಈ ಸಂಗತಿಯು ನಾಡವರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. (ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ–ಕನ್ನಡ ನಾಡೂ ದೇಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಪುಟ 404) ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಅವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ "ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಳಗಿನ ಉತ್ತರೋತ್ತರ

ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಆಸರೆಯಾದ ಆ ವಿಂಧ್ಯಾವಳಿ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲೂ ಮೊದಲು ಕನ್ನಡ ದೇಸಿಹಾಡು ವ್ಯಾಪಿಸಿರಲೇಬೇಕು. ಅದು ಗಾಥಾಸಪ್ತಶತಿಗೆ ಉದ್ಗಮ ಸ್ಥಾನ.ಅಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡವೇ ದೇಶಭಾಷೆಯಾಗಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದೇ ಎಂಬ ಸಂದೇಹವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಯಾರೂ ಎತ್ತರೊಲ್ಲರು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ. ಆ ಪ್ರಾಕೃತ ಕಾವ್ಯದ ಆದಿ ಭಾಗದ ಈ ಗಾಥೆಯನ್ನು ಪರಾಂಬಿಸಿರಿ:

ಅಮಿಅಂ ಪಾವುಅ ಕಬ್ಬಂ
ಪಡಿಉಂ ಸೋ ಉಂ ಅಜೀ ಣ ಆಣಂತಿಂ
ಕಾಮಸ್ಸಂ ತತ್ತತಂತಿಂ
ಕುಣಂತಿ ತೇ ಕಹ ಣ ಲಜ್ಜಂತಿ (2) ಶತಕ

ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ;

ಅಮೃತಂ ಪಾಕೃತ ಕಾವ್ಯಂ
ಪಂತುಂ ಶ್ರೋತುಂ ಚ ಯೇ ನ ಜಾನಂತಿ
ಕಾಮಸ್ಯ ತತ್ವ ಚಿಂತಾಂ
ಕುರ್ವಂತಿ ತೇ ಕಥಂ ನ ಲಜ್ಜಂತೆ

"ಪ್ರಾಕೃತ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಅಮೃತ ಪ್ರಾಯವಾದುದು. ಅದನ್ನು ಹಾಡಲಿಕ್ಕೂ ಹಾಡಿದುದನ್ನು ಆಲಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಯಾರು ತಿಳಿದಿಲ್ಲವೋ ಅಂಥವರು ಕಾಮವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಮನವಿರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ (ಪುರುಷಾರ್ಥದೊಳಗೊಂದಾದ)ಕಾಮದ ತತ್ತ್ವ ಚಿಂತಾವಸರದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಲಜ್ಜಿಸುವರು?" ಹೃದಯಂಗಮವಾದ ಗಾಥೆಯಿದು. ಆದರೆ "ಇಲ್ಲಿಯ ಪಠಿತುಂ ಶ್ರೋತುಂ ಚ ಯೇ ಜಾನಂತಿ" ಎಂಬ ಪಂತಿಯನ್ನೊಮ್ಮೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಪರಾಂಬರಿಸಿ ನೋಡಿರಿ. ಹಾಲರಾಜನ ಕಾಲದ ಆ ಒಂದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಂಧ್ಯಾವಳೀ ಪ್ರಾಂತದ ದೇಶಭಾಷೆಯಾಗಿದ್ದುದು ಈ ಪ್ರಾಕೃತದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಮೇಲಿನ ಗಾದೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಳೆದು ತೋರುವುದಲ್ಲವೇ? ದೇಶಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಗಾಥೆಯನ್ನು ಓದಲಾರದ ನಿರಕ್ಷರ ಹೃದಯರಾದ ನಾಡವರು ಒಂದು ವೇಳೆ ಇದ್ದರಬಹುದು ಎನ್ನುವ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು "ಶ್ರೋತುಂ" (ಕೇಳಲಿಕ್ಕೆ) ಅರಿಯದವರು ಇದ್ದಿರಬಹುದೇ? ಆ ಮೊದಲಿನ ಸಂಸ್ಕೃತದಂತೆ ಆಗ ಪ್ರಾಕೃತವೇ ರಾಜಭಾಷೆಯಾಗಿದ್ದು ಹಿಂದೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿದಂತೆ ಲಕ್ಷ್ಯ, ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾಗಿಯೂ ಇದ್ದುದು. ಅದರಿಂದ ದೇಸಿಯಾದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ರಾಜಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಸರೆಯೇ ಇಲ್ಲವಾಯಿತು. ಆದರೂ ಆ ಪ್ರಾಕೃತ ಪ್ರಬಂಧದೊಳಗೆ ಹೃದಯಾಕರ್ಷಕವಾದ ದೇಸಿಯ ಕಂಪು ಎತ್ತೆತ್ತಲೂ ಬೀರಿಕೊಂಡಿದೆ. ದೃಷ್ಟಾಂತವೊಂದನ್ನೀಕ್ಷಿಸಿರಿ:

ಅಪ್ಪಾಹೇಣ ಮರಂತೋ
ಪುತ್ತಂ ಪಲ್ಲೀವ ಈ ಪತ್ತೇಣ
ಮಹ ಣಾಮೇಣ ಜಹ ತುಮಂ
ಣ ಲಜ್ಜಸೇ ತಹ ಕರೆಜ್ಜಾಸು (32) ಶತಕ 7

ಸಂಸ್ಕೃತ:

ಅಪೃಚ್ಛತಿಮ್ರಿಯಮಾಣಃ
ಪುತ್ರಂ ಪಲ್ಲೀಪತಿಃ ಪ್ರಯತ್ನೇನ
ಮಮ ನಾಮ್ನಾ ಯಥಾ ತ್ವಂ
ನಲಜ್ಜಸೇ ತಥಾ ಕರಿಷ್ಯಸಿ

"ಮರಣ ಶಯ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನರಳುತ್ತಾ ದಿನ ದೂಡುತ್ತಿದ್ದ ಕುಲೀನನಾದ ಗೌಡನೊಬ್ಬನೊಬ್ಬನು ಆ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಮಗನ್ನೀಕ್ಷೀಸಿ ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವವಾಗಿ ಆಡುತ್ತಾನೆ:

"ಮಗನೇ, ಈ ಅಳಿದು ಹೋಗಲಾರದ ನನ್ನ ಹೆಸರಿನ ಸಂಬಂಧದಿಂದಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಇಡೀ ಜೀವಿತದೊಳಗೆ ಹೇಗೆ ನಾಚಿಕೆಯುಂಟಾಗದೋ ಹಾಗೆ ಮಾಡು"

ಈ ಮಾತಿನ ಚಿಪ್ಪಿನಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ದೇಸಿ ಗೌಡನ ನಡೆವಳಿಕೆಯು ಮತ್ತು ಸಾಯುವ ಕಾಲದಲ್ಲಾದರೂ ಮಗನ ನಡತೆಯಿಂದ ತೃಪ್ತನಾದ ತಂದೆಯ ಮಾತಲ್ಲವದು. ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಸೊನ್ನೆಯಿಂದೊಡಗೂಡಿ ಶಾಖೋಲ್ಲಂಘನವೆಸಗುವ ಆ ಮಗನ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಅರಿದು ಬೇಸತ್ತು ಕಂಗಾಣವನಾದ ಆ ಕಾಲದ ತಂದೆಯ ಮಾತಿದು." (ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ– ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ – ಕನ್ನಡ ನಾಡೂ ದೇಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ 411) ಮುಳಿಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ತಿಳಿದು ಬರುವ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕೃತ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡದ ನಡುವೆ ಉಂಟಾಗಿದ್ದ ಸಂಬಂಧ.

ಲೋಕದೊಳದಜೆಂಕಾವ್ಯ

ಶ್ರೀಕರಣ ದೋದ್ದುಕ್ಷನಕ್ಕ ಕವಿ
ತನ್ನರಿವಂತಾಕಲ್ಪಂಕ ಸ್ಥಾಯಿಂ
'ಶ್ರೀ' ಕೀರ್ತಿ ವಧೂ "ಪ್ರಧಾನವಲ್ಲಭನಕ್ಕುಂ" (ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ 1–21)

ನಾಗವರ್ಮನು 'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ' ಕವಿಗಳ್ಗಿದು ಕಯ್ಗನ್ನಡಿ, ಕವಿತೆಗೆ ಬಾಳ್ಮೊದಲು, ವಾಗ್ದೇವತೆಗೆ ಉದ್ಭವ ಹೇತು ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ (1–4)

1. ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಭಾವವು ಹೇರಳವಾಗಿದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ನಡುವಣ ಅಂತರ್ ಸಂಬಂಧವು ಹೆಚ್ಚು ನಿಕಟವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡಿರಿಸಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಡುವಣ ಸಾಹ ಚರ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಶೈಲಿಯ ದೃಷ್ಟಿ : ಇದು ಮಾರ್ಗ ಭೂಯಿಷ್ಟವಾದುದು ಹಾಗೂ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯವಸ್ತು : ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸಮನ್ವಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಈ ಎರಡೂ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿದರು. ಭಾಷಿಕ ಸ್ವೀಕರಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನೇಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಲೇಖಕರು ಆಮದು ಮಾಡಿಕೊಂಡರು.

1. "........ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಹನೀಯರಾದವರು ದೇಶಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಜನರನ್ನು ಬದುಕಿಸಬೇಕೆಂದು ಯೋಚನೆ ಮಾಡಿ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದ ಜ್ಞಾನಭಂಡಾರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಮರೆಹೊಕ್ಕರು. ಅದರ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ನಾನಾ ಮುಖವಾಗಿ ಪುಷ್ಟಿ ಹೊಂದಿತು. ಅವರಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮೇಲಿದ್ದ ಮಮತೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಶಕ್ತಿಗೆ ಮೀರಿ ಹೊರಲಾರದಷ್ಟು ಹೊರೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಬಂದಿರಬಹುದು– ಬಂದಿದೆ; .... ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಚೈತನ್ಯ ಪಡೆಯಿತು.... ಭಂಡಾರದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿರತಕ್ಕ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಜನರಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಕೊಡಬೇಕಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು, ಕೊಡಬಹುದಾತಂಥವನ್ನು, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜನರನನು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಎತ್ತುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಬೇಕೋ ಅವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅಲ್ಲಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು ದೇಶಭಾಷೆಯಾದ ಕನ್ನಡದ ಮೂಲಕ ಜನರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟರು."ಯಾವುದು ದೇಶಭಾಷೆಯೆಂದು ಜನರಿಂದ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತೋ ಅದನ್ನು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯೆಂದು ಕರೆದರು. ಹೀಗೆ ಕರೆಯುವಾಗ ಅದರ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು.ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮಾನದಂಡಕ್ಕೆ ಸಿಗದಿರುವುದನ್ನು ಜನರು ದೇಸಿ ಭಾಷೆಯೆಂದೂ, ಗ್ರಾಮ್ಯವೆಂದೂ ಕರೆದರು.

2. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸುಮಾರು 1500 ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯ ನಿಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸತ್ತ್ವವನ್ನು ಹೀರಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದಿದೆ, ಬೆಳಗು ಬಂದಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಉಂಟು ಮಾಡಿರುವ ಪ್ರಭಾವವೂ ನೀಡಿರುವ ಪುಷ್ಟಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ್ದಾಗಿದೆ. "ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸತಕ್ಕ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವಾಗ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಬಿಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಇದು ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರಾದ ಆರ್ಯರ ಭಾಷೆ; ಇದರಲ್ಲೇ ನಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕ ಭಂಡಾರವವೆಲ್ಲಾ ಅಡಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ತಿಳಿದ ಹೊರತು ಹಿಂದಿದ್ದ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಲಿ ಈಗಿನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಕಾರಣವಾಗಲಿ, ಮುಂದೆ ತಿದ್ದಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಾಗಲಿ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ"– ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಪ್ರಾಕೃತಾದಿ ಭಾಷೆಗಳು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೀರುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ಪ್ರಭಾವವೂ ನೀಡುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ಒದವು ಒತ್ತಾಸೆಗಳ ಪ್ರಾಯಃ ಇಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದುವಲ್ಲ, ಗಾಢವಾದುವಲ್ಲ." (ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ. ಪುಟ 614)

3. "ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಪ್ರಬಲವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತವೇ ಆಧಾರವೆಂದು ಎಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಆರ್ಯರು ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ಬಂದು ದ್ರಾವಿಡರಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾದ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಹರಡಿದರು. ಆ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ತಕ್ಕ ಜನಗಳಿಗೆ ಶಬ್ದವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪುಷ್ಟಿ ಮಾಡಿದರು; ಬರಹವನ್ನು ಬರೆಸಿಕೊಟ್ಟರು; ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು;

ಆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನೂ ಅಲಂಕಾರ ವ್ಯಾಕರಣಗಳನ್ನೂ ಪುರಾಣ ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಈ ರೀತಿ ಉಳದ ಹೊಲದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಮಾಡಿ ನಾಡೆಲ್ಲ ಜೀವಕಳೆಯಿಂದ ತುಂಬಿ ಕಾಡುವಂತೆ ಮಾಡಿಟ್ಟರು. ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಬಲ ದ್ರಾವಿಡ ಜನರಿಗೆ ಲಾಭವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದರೇ ಹೊರತು ನಷ್ಟ ವೇನೂ ತರಲಿಲ್ಲ; ಭಾಷೆ ಪುಷ್ಟಿಯಾಯಿತು. ಅವರ ಜ್ಞಾನ ವೃದ್ಧಿಯಾಯಿತು, ಅವರ ಮತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಯಿತು ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ.

4. ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷಾ ವಿಜ್ಞಾನದ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಮ ಸಂಸ್ಕೃತ; ತದ್ಭವ; ಸಮಾಸ ಮುಂತಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು ಉಕ್ತವಾಗಿವೆ:

1. **ಸದಮಳ ಸಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾ**
ವ್ಯದ ಹೃದಯಂ ಹರ್ಷಚರಿತ ಕಾದಂಬರಿಗಳ್
ಮೊದಲಾಗಿ ನೆಗಟ್ದವಿದ ಐಳೊಳ್
ಸದಳಂಕಾರಂಗಳಖಿಳ ಕವಿವಿದಿತಂಗಳ್. (ಕ. ರಾ. ಮಾರ್ಗ. ಪು.26)

ಇದರಲ್ಲಿ ಸಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯವೆಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವು ಬಂದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಆದರೆ ಸಮ ಸಂಸ್ಕೃತವೆನ್ನುವುದು ತೊಡಕಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದು ಎಂ.ವಿ. ಸೀ. ಯವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತು ಕೂಡಾ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯಂ

ಕವಿಭಾವ ಕೃತಾನೇಕ
ಪ್ರವಿಭಾಗ ವಿವಿಕ್ತ ಸೂಕ್ತ ಮಾರ್ಗಂ ಕಾವ್ಯಂ
ಸವಿಶೇಷ ಶಬ್ದರಚನಂ
ವಿವಿಧಾರ್ಥ ವ್ಯಕ್ತಿವರ್ತಿತಾಲಂಕರಂ.

ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಈ ರೀತಿಯ ನಿಲುವು ಬಂದಿರುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದರಚನೆಯ ವಿಶೇಷಿತ; ವಿವಿಧಾರ್ಥ ವ್ಯಕ್ತಿ ವರ್ತಿತಾಲಂಕಾರವೆಂಬ ಮಾತುಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮಾದರಿಯದು. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಭಾವ ಕೃತ ಅನೇಕತೆ, ಮತ್ತು ವರ್ತಿತಾಲಂಕಾರವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

5. ಕನ್ನಡ ಪದಕೋಶದಲ್ಲಿ ತತ್ಸಮ ತದ್ಭವಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಾಕೃತಜನ್ಯಗಳಾಗಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. "ಇಂದು ಕನ್ನಡ ಪದಕೋಶದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ಶಬ್ದಸಂಪತ್ತು ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಪೂರ್ವಕವಿಗಳ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಯತ್ನಗಳ ಫಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಸಂಸ್ಕೃತವೆಂತಲೋ ಪ್ರಾಕೃತವೆಂತಲೋ ಮೂಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಎಷ್ಟೋ ಶಬ್ದಗಳು ಇಂದು ಅನಕ್ಷರಸ್ಥನ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅಚ್ಚಕನ್ನಡ ಶಬ್ದಗಳಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡದ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಭಾವ ಎದ್ದು ತೋರುವುದು ಕನ್ನಡದ ಪದಕೋಶದಲ್ಲಿಯ ಈ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಭಂಡಾರದಲ್ಲಿಯೇ ಎನ್ನಬಹುದು."

6. ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ:

ವಿದಿತ ಸಮ ಸಂಸ್ಕೃತೋದಿತ
ಪದಂಗಳೊಳ್ ಪುದಿದು ಬೆರಸಿ ಬರೆ ಕನ್ನಡದೊಳ್
ಮುದ ಮನವು ತರ್ಕುಮತಿಶಯ
ಮೃದಂಗ ಸಂಗೀತಕಾದಿ ಮಧುರ ರವಂಬೋಲ್
(ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ. 55)

ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

"ತಱಿಸಂದಾ ಸಕ್ಕದ ಮುಮ
ನಱಿಯದೆ ಕನ್ನಡ ಮುಮಂ ಸಮಾಸೋಕ್ತಿಗಳ್
ಕುರಿತು ಬೆರಸಿದೊಡೆ ವಿರಸಂ
ಮಱುಗುವ ಪಾಲ್ಗಳೆಯ ಪನಿಗಳಂ
ಬೆರಸಿದವೋಲ್" (ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ. 58)

ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಬೆರಕೆಯು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನಿಗೆ ಅಸಮಂಜಸವೆಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಮಧುರವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಅದನ್ನು ಅವನು ಮಧುರವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಿಹಿಯಾದ ರಸವು ನಾಲಗೆಗೆ ಹೇಗೆ ಹಾಗೆ ಕಿವಿಗೆ ಇಂಪಾಗಿರುವ ಮಾತುಗಳ ಜೋಡಣೆಯ ಮಧುರಗುಣ, ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣದಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುವ ಆ ಸೊಗಸಾದ ಮಾತಿನ ರೀತಿ (ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣದಿಂದ ಉಪಲಕ್ಷಿತವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳು) ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗಿದೆ. ಇದು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನ ನಿಲುವು ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದ ದಂಡಿಯ ಶ್ಲೋಕ:

"ಮಧುರಂ ರಸವದ್ವಾಚಿ ವಸ್ತುನ್ಯಪಿ ರಸಸ್ಥಿತಿ:
ಯೇನ ಮಾದ್ಯಂತಿ ಧೀಮಂತೋ ಮಧುನೇವ
ಮಧುವ್ರತಾ: (ಕಾವ್ಯದರ್ಶ. 1. 51)

ಮಾತು ರಸವತ್ತಾಗಿರುವುದು (ಸವಿಯಾಗಿರುವುದು ಮಧುರ; ಆ ರಸಸ್ಥಿತಿ (ಸವಿ) ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಯೂ (ಎಂದರೆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ) ಇರುತ್ತದೆ. ಮಧುವಿನಿಂದ ದುಂಬಿಗಳು ಸೊಕ್ಕೇರುವಂತೆ ಆ ಸವಿಯಿಂದ ಧೀಮಂತರು ಪರವಶರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇದು ದಂಡಿಯ ನಿಲುವು. ದಂಡಿಯಿಂದ ಕವಿರಾಮಮಾರ್ಗಕಾರನು ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಮೇಲಿನ ಮಾತು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ದಂಡಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕವೇ ತನ್ನ ಭಾಷಾ ಸಮನ್ವಯದ ನಿಲುವನ್ನು ತಿಳಿದ್ದಾನೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು.

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು ತಳೆದಿರುವ ನಿಲುವುಗಳು ಆಗಿನ ಅರಸೊತ್ತಿಗೆಯು ಭಾಷೆ ಕುರಿತು ತಳೆದಿರುವ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಇದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂಲತಃ ಏಕಭಾಷೆ; ಏಕಭಾಷೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವೆನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ರೀತಿ ಮಾರ್ಗವು ಎರಡನೆಯ ನಾಗವರ್ಮನ ಮೇಲೆಯೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ:

“ವೈದರ್ಭಗೌಡಮಾರ್ಗವಿ
ಭೇದಂ ಬಗೆವೊಡೆಗ ತಾನುಗತಿಕ ಮಿದೆಂದುಂ”

ದಂಡಿಯು ವೈದರ್ಭಿ, ಗೌಡಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸಿದರೆ ಭಾಮಹನು ಅದನ್ನು ಗತಾನುಗತಿಕವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ನಾಗವರ್ಮನು ಭಾಮಹನ ಪಕ್ಷವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ನಾಗವರ್ಮನು ಕೂಡಾ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ.

ಕಾವ್ಯ ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಅಂಶಗಳು ಯಾವುದು ಎಂದು ದಂಡಿಯು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ.:

ದಂಡಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣಗಳು ಇವು–

ನೈಸರ್ಗಿಕೀ ಚ ಪ್ರತಿಭಾ ಶ್ರುತಂ ಚ ಬಹುನಿರ್ಮಲಮ್।
ಅಮಂದಶ್ಚಾಭಿಯೋಗೋಸ್ಯಾಃ ಕಾರಣಂ ಕಾವ್ಯಸಂಪದಃ॥

ಇದನ್ನೇ ನಾಗವರ್ಮ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ:

ಪ್ರತಿಭಾನಂ ಕಾವ್ಯವಿದ್ಯಾಪ್ರಚಯಪರಿಚಯಂ ವೃದ್ಧಸೇವಾನುರಾಗಂ
ಸತತಾಭ್ಯಾಸಪ್ರಯತ್ನಂ ಕವಿತೆಗೆ ನಿಯತಂ ಕಾರಣಂ

ದಂಡಿಯ ಕಾವ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿ ಕಾರಣಗಳ ಜೊತೆಗೆ ‘ವೃದ್ಧಸೇವಾನುರಾಗ’ವನ್ನು ಸೇರಿಸಿರುವುದು ಎಷ್ಟು ಆವಶ್ಯಕವೆಂಬ ಅರಿವು ನಮಗಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಒಂದೊಂದು ಕಾರಣದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಅವನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವಿಶಾದಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೆಚ್ಚು ಮಾತಿನಿಂದೇನು? ನಾಗವರ್ಮನ ಸ್ವಂತವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮುದ್ರೆ ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದ ಮೇಲೆ ಗಾಢವಾಗಿ ಬಿದ್ದಿರುವುದನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಧಿಕರನದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಬರುವ

ರೀತಿ ವಿನೂತ್ನ ವಸ್ತುಕೃತಿಗೊಪ್ಪುವ ಮೇಯ್ ರಚಭಾವವೃತ್ತಿನಿ
ರ್ಣೀತಿಯೆ ಜೀವಮಂತದಟಿಸೆನ್ವಿತನಪ್ಪ ಕವೀಶ್ವರಂ ಬುಧ
ವ್ರಾತವೊಱಲ್ಲು ಬಿಚ್ಚಟಿಸಿ ನಚ್ಚುವಳಂಕೃತಿ ರೊಡದಿರ್ದೊಡಂ
ರೀತಿಯೊಳೊಂದೆ ಪೇೞ್ದುದು ರಸಂಬಿಡೆ ಬಂಧುರಕಾವ್ಯಬಂಧಮಂ (780)

ಎಂಬ ಪದ್ಯವು ‘ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನ’ದ ಒಟ್ಟು ಉಪದೇಶದ ಸಾರ. ರೀತಿ ಕಾವ್ಯದ ಶರೀರ, ರಸ ಅದರ ಜೀವ – ಇದೇ ಈ ಉಕ್ತಿಯ ತಿರುಳು. ‘ರೀತಿ’, ‘ರಸ’ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನು ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಆಧುನಿಕರು ಕೂಡ ನಾಗವರ್ಮನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದೆಂದು ನನಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ವಾಮನನು ‘ರೀತಿ ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ’ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನಾಗವರ್ಮನು ಅಂಗೀಕರಿಸದೆ, ಅದು ‘ಕಾವ್ಯದ ಶರೀರ’ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಂಜಸವಾದ

ಸ್ಥಾನಕೊಟ್ಟದ್ದು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಅವನ ಕಾಣಿಕೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಅವನ ಹಿಂದೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಯಾರು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಪಂಡಿತರಿಗೆ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಪರಮಪ್ರಿಯವೆಂದೂ ಅವುಗಳನ್ನೇ ಅವರು ನಚ್ಚಿ ಕೊಂಡಾಡುವರೆಂದೂ ನಾಗವರ್ಮನೇನೂ ಬಲ್ಲನು. ಅವರ ಆ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅವನು ಇಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಟೀಕಿಸಿಯೂ ಇದ್ದಾನೆ. ಇಂಥ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಕೊಡದೆ ರೀತಿಯ ಮೇಲೆ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ರಸವು ಉಕ್ಕುವಂತೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬುದು ನಾಗವರ್ಮನ ಸದುಪದೇಶವಾಗಿದೆ. ಇದು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಶಾಸ್ತ್ರದ ನೆಲೆಯೂ ಆಗಿದೆ. (ನಾಗವರ್ಮ ಸಂ.5 2006 ಪುಟ.27) ಅವನ ಭಾಷಾ ಭೂಷಣವು ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹ.

ಸರ್ವಜ್ಞಂ ತದಹಂ ವಂದೇ । ಪರಂಜ್ಯೋತಿಸ್ತಮೋಪಹಂ ।
ಪ್ರವೃತ್ತಾ ಯನ್ನು ಖಾದ್ದೇವೀ। ಸರ್ವ ಭಾಷಾ ಸರಸ್ವತೀ ॥

ಸಂಜ್ಞಾವಿಧಾನಂ
ಸೂತ್ರಂ॥ ಅಥ ಕರ್ಣಾಟಕ ಶಬ್ದಸಿದ್ಧಿಃ ॥1॥

ವೃತ್ತಿಃ॥ ಅಥ ಶಬ್ದೋಯಮಾದೌ ಮಂಗಳಾರ್ಥಃ।
ಮಂಗಳಾದೀನಿ ಶಾಸ್ತ್ರಾಣಿ ಪ್ರಥಂತೇ।
ಅಧಿಕಾರಾರ್ಥೋ ವಾ।
ಇಹ ಕರ್ಣಾಟಕವಿಷಯೇ ಶಬ್ದಸಿದ್ಧಿರಧಿಕ್ರಿಯತ ಇತಿ॥

ಟೀಕೆ॥ ಅಥ = ಇಷ್ಟದೇವತಾನಮಸ್ಕಾರಾನಂತರಂ. ಕರ್ಣಾಟಕಶಬ್ದಸಿದ್ಧಿಃ = ಕರ್ಣಾಟಕ ಭಾಷೆಯ ಶಬ್ದದ ಆಗು ಪೇಟಿಲ್ಪಡುವುದು. (ನಾಗವರ್ಮ ಸಂ.5 2006 ಪುಟ.169)

ನಾಗವರ್ಮನ 'ಕರ್ಣಾಟಕ ಭಾಷಾಭೂಷಣಂ' ಕೃತಿಯು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಅವನ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪಾಂಡಿತ್ಯವು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಅವನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. (ಕರ್ಣಾಟಕ ಭಾಷಾಭೂಷಣ ಸಂಜ್ಞಾವಿಧಾನಂ.

ನಯಸೇನನು ಧರ್ಮಾಮೃತದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ನಯಸೇನ ಧರ್ಮಾಮೃತಂ

7. **ಪೊಸಗನ್ನಡದಿಂದ ವ್ಯಾವ**
ರ್ಣಿಸುವೆಂ ಸತ್ಕೃತಿಯನೆಂದು ಕನ್ನಡಮಂ ಚಿಂ
ತಿಸಿ ಕೊಡಲಾಱದಕ್ಕಟ ಮಿಸುಕದ ಸಕ್ಕದಮನಿಕ್ಕುವವನುಂ ಕವಿಯೇ ॥(1.41)

ಎಂದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೇ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡುವುದಾಗಿ ಸಂಕಲ್ಪಿಸಿದ ಕವಿ, ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದಾಗ ಕನ್ನಡದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಕೈಯೋಡೆದ ತೊಡಕಿನ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು ಸರಿಯೇ? –ಎಂಬುದಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಮುಂದುವರಿದು,

ಸಕ್ಕದಮಂ ಪೇೞ್ವೊಡೆ ನೆಱೆ
ಸಕ್ಕದಮಂ ಪೇೞ್ಗೆ ಸುದ್ದಗನ್ನಡದೊಳ್ತಂ
ದಿಕ್ಕುವುದೇ ಸಕ್ಕದಮಂ
ತಕ್ಕುದೆ ಬೆರಸಲ್ಕೆ ಘೃತಮುಮಂ ತೈಲಮುಮಂ ॥ (1–42)

ಎಂದೆರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮೇಲೆ ವ್ಯಾಮೋಹವಿರುವ ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳು, ಬೇಕಾದರೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿಸಲಿ; ಅಚ್ಚಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆಯ ಹೊರಟು ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಹಿಡಿಯಬಹುದೇ?–ಎಂಬುದಾಗಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. "ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತ, ಕೋಶಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಅರ್ಥವಾಗದ ಉದ್ಗ್ರಂಥಮಾತ್ರದೃಷ್ಟವಾದ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಸರಣಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ನುಡಿಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಬರೆಯಬೇಕೆಂಬುದು ಇವನ ಆಶಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ"–ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ನಾಗವರ್ಮ ಕೇಶಿರಾಜರು ತಮ್ಮ ವ್ಯಾಕರಣ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಹೊರಟಾಗ ಅದರೊಡನೆ ಹಿತವಲ್ಲದ ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಕೊಡುವುದು ವಿವೇಕವಲ್ಲವೆಂಬ ಪರೋಕ್ಷ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಇದು ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಪೞಗನ್ನಡದೆ ಪುದುಂಗೊಳೆ
ಕೊೞೆಸಕ್ಕದಮಂ ತಗುಳ್ಚಿ ಜಾಣ್ಕೆಡೆ ಮುತ್ತುಂ
ಮೆೞಸುಂಗೋದಂತಿರೆ ಪೇ
ೞ್ವಱೆಗವಿಗಳ ಕವಿತೆ ಬುಧರನೆರ್ದೆಗೊಳಿಸುಮೇ ॥

ಎಂಬ (ಶಬ್ದಸ್ಮೃತಿ ಸೂ. 11, ಶಬ್ದ ಮಣಿದರ್ಪಣ ಸೂ. 75) ಲಕ್ಷ್ಯಪದ್ಯದ ಮೂಲಕ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.(ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ – ನಾಡೋಜ ಪಂಪ ಮತ್ತು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ ವಿವೇಕ)

ಕರ್ನಾಟಕದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳು ಮೌರ್ಯರ ವಶದಲ್ಲಿತ್ತು. ಮೌರ್ಯ ರಾಜ್ಯ ಸ್ಥಾಪಕನಾದ ಚಂದ್ರಗುಪ್ತನು ಭದ್ರಬಾಹು ಮುನಿಯ ಶಿಷ್ಯನಾಗಿ ಆತನೊಡನೆ ಶ್ರವಣಬೆಳಗೊಳಕ್ಕೆ ಬಂದು ಸೇವೆಮಾಡುತ್ತ ಅಲ್ಲಿ ಮೃತನಾದನು. ಶ್ರವಣಬೆಳಗೊಳದಲ್ಲಿರುವ ಚಿಕ್ಕಬೆಟ್ಟಕ್ಕೆ ಚಂದ್ರಗಿರಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ಇದು ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ ಮೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಭದ್ರಬಾಹುಮುನಿ ಇಲ್ಲಿ ತಂಗಿದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವನ ಹೆಸರಿನದೇ ಆದ ಹಳೆಯ ಬಸದಿಯೊಂದು ಕೂಡ ಶ್ರವಣಬೆಳಗೊಳದಲ್ಲಿದ ಎಂದು ಇತಿಹಾಸ ತಜ್ಞರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮೌರ್ಯರ ರಾಜ್ಯವು ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಗಬೇಕಾದ ಮೊದಲೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ರಾಜಕೀಯವಾದ ಅಂಶಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಅವುಗಳನ್ನು ಜನಪದಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಜನಪದವೆನ್ನುವುದು ಆಗಿನ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಇರುವ ಪದ ಮಾತ್ರ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಕುಲವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ಕೂಡಾ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದುವೇ ಅನಂತರ ರಾಜಕಾರಣವಾಗಿ

ರೂಪಿತವಾಯಿತು ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ರಾಜ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಬರುವ ಮೊದಲು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಗಣ ಪದ್ಧತಿ ಹಾಗೂ ಕುಲ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಇದ್ದವು, ಹಾಗೂ ಅವುಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಾಜಕೀಯವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಕುಲ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರಿಕಾರನು ಕುಲದ ರೀತಿ ಮತ್ತು ನೀತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಅವನೇ ನ್ಯಾಯ ತೀರ್ಮಾನದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಆಗಿದ್ದ. ಇದನ್ನು ಅನಂತರ ನಾವು ಬುಡಕಟ್ಟು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದು ಕರೆದೆವು.

ವಡ್ಡಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಭದ್ರಬಾಹು ಭಟಾರರ ಕತೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕತೆಯ ಮೊದಲಿಗೆ, ಭದ್ರಬಾಹು ಋಷಿ ಅರೆ ಉಣಿಸಿನಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಕಠಿನವಾದ ಕಷ್ಟದ ಪರಿಣಾಮವಿಲ್ಲದೆ ಅಂದರೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಹಿಸಿ ತೀವ್ರವಾದ ಹಸಿವಿನಿಂದಲೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ದರ್ಶನ ಜ್ಞಾನ-ಚಾರಿತ್ರಗಳ ಆರಾಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದನು' ಎಂದು ಬರುತ್ತದೆ. ವಡ್ಡಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಚಂದ್ರಗುಪ್ತನ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ವೇದ; ವೇದಾಂಗ ಹದಿನೆಂಟು ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಜೈನಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಜೈನಧರ್ಮದ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಪೂರ್ವಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ ವಿಷಯವೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಕತೆಯ ಭದ್ರಬಾಹುಭಟಾರರಲ್ಲಿ ಜೈನದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಸಂಗತಿಯೂ ಪ್ರಸ್ತಾವಿತವಾಗಿದೆ. ವಡ್ಡಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ತಮಿಳುನಾಡನ್ನು ದ್ರಾವಿಡದೇಶವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. 'ಕಳ್ಬಪ್ಪು (ಶ್ರವಣಬೆಳಗೊಳ) 'ಸಿಂಧುದೇಶ'ಗಳ ವಿಷಯಗಳು ಕೂಡಾ ಉಕ್ತಗೊಂಡಿದೆ. ಕತೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ವೇತಾಂಬರ ದಿಗಂಬರ ಪಂಥಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. "ಆ ದಿನದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಉತ್ತರದೇಶದವರು ವತ್ರಪಾಳನ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರೆಬಟ್ಟೆ ಉಡುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕಚ್ಚೆ ಹಾಕದೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಧರಿಸುವವರೂ ಚಿಕ್ಕ ಮಡಿಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಹೊದೆಯುವವರೂ ಆದರು) ಅಲ್ಲಿಂದಿಚೆಗೆ ಕಂಬಳಿ ಹೊದೆಯುವ ಶಾಖೆಯೂ ಆಯಿತು. ಆ ಶಾಖೆಯವರು ಶ್ವೇತಾಂಬರರಾದರು. ದಕ್ಷಿಣದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಾಮಳಿ ಪುತ್ರನೆಂಬ ರಾಜನು ಅವರದೇ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಶ್ವೇತಾಂಬರ ಯತಿಗಳ ಜಾಪುಲಿ ಎಂಬ ನಗರದ ಸಂಘಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಪುರುಷನಾದನು. (ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ. ಪು. 165)

ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ ಮೌರ್ಯನ ಮೊಮ್ಮಗನೇ ಅಶೋಕ ಮಸ್ಕಿಯ ಶಾಸನವು ಇವನ ಕಾಲದ್ದು. ಈ ಶಾಸನವು ಹೇಳಿರುವ ವಿಷಯವು ಯಾವುದೇ ಆಗಿರಲಿ- ಇದರಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡಿರುವ ಭಾಷೆಯ ಮಾತ್ರ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ದೇವನಾಂ ಪಿಯಸ ಅಸೋಕ
ಅಥತಿ ...ನಿ..ವ ಷಾನಿ ಅಂ ಸುಮಿ ಬುದ್ಧ ಶಕೆ
...ತಿರೇ ....ಮಿಸಂಘಂ ಉಪಗತೇ
ಪುರೇ ಜಂಬು....ಸಿ
ಅಮಿಸ ಯೇ ಹುಸು ತೇ ದಾನಿ ಮಿಸಿ ಭೂತ
ಇಯ ಅಠೇ ಖುದ ಕೇನಪಿ
ಧಮಯತೇ ಸಕೇ ಅಧಿಗತವೇ
ಸಕೇ ಅಧಿಗತವೇ

ನ ಹೇವಂ ದಖಿತವಿಯೇ ಉಡಾಲಕೇವ ಇಮ
ಅಧಿಗಚ್ಚೇ ಯಾತಿ
ಖಿ ಕೇ ಚ ಉದಾಲಕೇ ಚ ವತವಿಯ ಹೇವಂ
ಕಲತಂ ಭದಕೇ ಸೆ ಅ...ತಿಕಕೆ ಚ ದಿಯಧಿಯಂ ಹೇವಂತಿ"

ಗುಪ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಏಕತೆಯು ಬಂದುದರಿಂದ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಕೃತಿಗಳು ರಚನೆಯಾದವು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಯು ಕೂಡಾ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದವು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ನಾಟಕಗಳು ಬಂದವು. ಕಾಳಿದಾಸನು ಈ ಕಾಲದವನು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.ಕಮಂಡಕನ ನೀತಿ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಇದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಂತು.ಗುಪ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಬಂದಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬಂದ ನ್ಯಾಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಬಂದುದು ಆಗಿನ ನ್ಯಾಯಾಂಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಗುಪ್ತರ ಕಾಲವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸುವರ್ಣಕಾಲವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಭಾರತವು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ರಚನೆಗೊಂಡವು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜರುಗಿತು. ಗರುಡ ಪುರಾಣ, ವಾಯುಪುರಾಣ, ಪರೀಕ್ಷಾ ಮುಖ ಸೂತ್ರ, ವಾಚಸ್ಪತಿಯ ತತ್ವಕೌಮುದಿ, ಪಾತಂಜಲಿಯ ಯೋಗ ಸೂತ್ರ, ವಾಚಸ್ಪರಾಜಮಾರ್ತಾಂಡ, ನ್ಯಾಯಸೂಚಿ, ನ್ಯಾಯವಾರ್ತಿಕ, ಮೊದಲಾದವು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದವು. ಭಾರವಿಯ ಕಿರಾತಾರ್ಜುನೀಯವು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾಯಿತು.

ಗುಪ್ತರ ಕಾಲದ ಅನಂತರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯು ಬೆಳೆಯಿತು. ಪಲ್ಲವರ ದೊರೆ ಒಂದನೆಯ ಮಹೇಂದ್ರವರ್ಮನು "ಮತ್ತ ವಿಲಾಸ ಪ್ರಹಸನಂ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ಈ ಕೃತಿಯ ಕಾಲ 8ನೆಯ ಶತಮಾನ. ಮತ್ತೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ ಭವಭೂತಿಯು ಕೂಡಾ 8ನೆಯ ಶತಮಾನದವನು. ಕ್ರಿ.ಶ. 7ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಶ್ರೀಹರ್ಷನು ರತ್ನಾವಲೀ, ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿಕಾ ಮತ್ತು ನಾಗಾನಂದ ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಾಜಶೇಖರನು ಬಾಲರಾಮಾಯಣ, ವಿದ್ಧಶಾಲಭಂಜಿಕ, ಕರ್ಪೂರಮಂಜರಿ, ಮೊದಲಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಗುಪ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ರಚಿತವಾದವು. ದಂಡಿ, ಭಾಮಹ, ಮೊದಲಾದವರು ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರು.

ವೀರಶೈವ ಕವಿಗಳು ಜೈನಕವಿಗಳಿಗಿಂತ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಹುಭಾಗವು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ವಿಷಯಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಅವುಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನ ವಿಧಾನವೂ ಪರಿಭಾಷೆಯೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಾಙ್ಮಯದ ವೇದೋಪನಿಷತ್ತುಗಳ ಪುರಾಣಾಗಮಾದಿಗಳ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ವಚನಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರೂ ಇತರ ಹಲವರೂ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಮಾಣ ಗ್ರಂಥಗಳ ಹಾಗೂ ಅಧ್ಯಾತ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ವಚನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಚನೇತರ ವೀರಶೈವಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರುತಿಸ್ಮೃತ್ಯಾದಿಗಳ

ಸಾರಾನುವಾದವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುವುದರ ಜತೆಗೆ ಎಡೆಯೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಸೂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಮಾಣಗಳಾಗಿ ಉದ್ಧರಿಸಿರುವುದುಂಟು, ಟೀಕೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವುದುಂಟು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಮತಧರ್ಮ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಚರಣೆಗಳು ಶ್ರುತಿಸ್ಮೃತ್ಯಾದಿಗಳ ಅವಲಂಬನೆಯಿಂದಲೇ ಆರ್ಷೇಯ ಕಾಲದಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ವಚನಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಅವುಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಬಸವಣ್ಣ, ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ಚೆನ್ನಬಸವ, ಸಿದ್ಧರಾಮ ಈ ಮೊದಲಾದವರ ವಚನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಚನೇತರ ರೀತಿಯ ರಚನೆಗಳಾದ ಮಂತ್ರಗೋಪ್ಯ ಕರಣಹಸಿಗೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ 'ಲಿಂಗಲೀಲಾವಿಲಾಸ ಚಾರಿತ್ರ', 'ಗ್ಣಾಭಾಷಿತ ರತ್ನಮಾಲೆ', 'ಶೂನ್ಯಸಂಪಾದನೆ' ಮುಂತಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ವಚನಗಳ ಸಂಕಲನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿಯಂತಹ(ಸು. 1500) ವೀರಶೈವ ವೈದಾಂತಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ವೇದಾಂತ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಗಾಧವಾದ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದರು. ಕೆಲವು ವೀರಶೈವ ಕವಿಗಳು ಕಾಮಿಕಾಗಮ ಕಾರಣಾಗಮ ಮೊದಲಾದ ಶೈವಾಗಮಗಳ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿಯೋ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಯೋ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಯೋ ಇದ್ದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ವೇದ ವೇದಾಂತಾದಿಗಳ ಸಾರಸಂಗ್ರಹವೆಂದು ಉಗ್ಗಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

(ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ ಪುಟ. 667–668)

ಗುಪ್ತರ ಕಾಲದ ರಾಜಕೀಯವು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿತ್ತು. ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಕೂಡಾ ಭಿನ್ನವೇ ಆಗಿತ್ತು.ದಕ್ಷಿಣಾ ಪಥದಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರರು ಇದ್ದರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.ಗುಪ್ತರ ಕಾಲದ ರಾಜಕೀಯ ಭಾಷೆಯು ಸಂಸ್ಕೃತವೇ ಆಗಿತ್ತು ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ.ಕ್ರಿಪೂ.90ರಲ್ಲಿ ಉಜ್ಜಯಿನಿಯ ನೆರೆಹೊರೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರಸರು ಆಳುತ್ತಿದಸ್ದರು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ.ಪೂರ್ವಕ್ಕೆ ಶುಂಗರು ಆಳುತ್ತಿದ್ದರು.ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನು ಆಂಧ್ರದೇಶಿಯನನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.ಶಕರೂ ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಆಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಾಳಿದಾಸನ ಭಾಷೆಯು ಪ್ರಾಕೃತವು ಭಾಸನ ಪ್ರಾಕೃತಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿದೆ.ಭಾಸನ ಪ್ರಾಕೃತವು ಅಶ್ವಘೋಷನ ಪ್ರಾಕೃತಕ್ಕಿಂತ ಅರ್ವಾಚೀನವಾಗಿದೆ. ಭಾಸನು ಕ್ರಿ.ಶ. 3–4ನೆಯ ಶತಮಾನದವನು ಎನ್ನುವುದಿಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ.

ಕಾಳಿದಾಸನು ಕ್ರಿ.ಶ 5ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನು ಎಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಪ್ರಾಕೃತವೂ ಭಾಸ ಕವಿಯ ಪ್ರಾಕೃತವೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆಯೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶೈಲಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನು ಇಮ್ಮಡಿ ಚಂದ್ರಗುಪ್ತನ ಸಮಕಾಲೀನನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಕಾಳಿದಾಸನು ಹೇಳಿರುವ ಅನೇಕ ಪ್ರದೇಶಗಳು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವದವುಗಳು. ಅವನು ಕುಂತಳ, ಮಾಳವ, ಮೊದಲಾದ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಕುರಿತು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಮೇಲಿನ ಪ್ರದೇಶಗಳು ರಾಜಕೀಯವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಮಾತುಗಳು ಹೇಗಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಮಾಹಿತಿಗಳು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ.ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಆಢಳಿತ ಭಾಷೆಯು ಮಾತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತವೇ ಆಗಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದಿಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ.

ಅಶೋಕನ ಕಾಲದ ಲಿಪಿಗೆ ವಿಧ್ಯಾದರ ಲಿಪಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು.

ವಾಗ್ಬಟನ ಅಷ್ಟಾಂಗ ಹೃದಯವು ಕೂಡಾ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಯಿತು. ಗುಪ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕೃತ ಮತ್ತು ಪಾಳಿ ಭಾಷೆಗಳು ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕೇತರ ಎರಡೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲೂ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಜೈನ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮವು ಆಗಿನ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಆಡುಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಭಾಷೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಜಾತಕ ಕತೆಗಳು, ದೀಪವಂಶ ಮಹಾವಂಶಗಳು, ಕಛ್ಛಾಯನ ವ್ಯಾಕರಣ, ಅಥವಾ ಗಂಧ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿವೆ. ಗುಪ್ತರ ಅನಂತರ ಪಾಳಿಭಾಷೆಯು ಕ್ಷೀಣಿಸಿತು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಚುಲ್ಲ ಧಮ್ಮ ಪಾಲನ, ಸತ್ಯಸಂಖೇಪ, ಮಹಾನಾಮನ ಸದ್ಧಮಕಾಸಿನಿ, ಖೇಮನ ಖೇಮಪ್ಪ ಪುರಾಣ,ಅಲ್ಲದೆ ಉಪತಿಸ್ಸ ಮತ್ತು ತೇಲಕಟಾಹಗಾಥಾಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.ಜೈನ ಮತದ ಗ್ರಂಥಗಳು ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಅನೇಕ ಧರ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳು ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿವೆಯೆನ್ನವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಚಂಡನ ಪ್ರಾಕೃತದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೇತುಬಂಧ, ಗೌಡವಹೋ ಪ್ರಮುಖ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಗುಪ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಭಾಷಿಕ ವೈವಿಧ್ಯವಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಆಗಿನ ಅಪಭ್ರಂಶ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೋಹಗಳು ರಚನೆಯಾದವು. ದೋಹವೆಂದರೆ ಎರಡು ಸಾಲಿನ ಕವಿತೆಗಳು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಇದನ್ನು ಅಪಭ್ರಂಶವೆಂದು ಕರೆದರೂ ಇದು ಪ್ರಾಕೃತದ ಕೊನೆಯ ಹಂತವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ದೇಶಿ ಎಂದೂ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದುವೇ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅನಂತರ ಬಂಗಾಳಿ, ಗುಜರಾತಿ, ಹಿಂದಿ ಭಾಷೆಗಳಾದವು ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ 6ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂತು. ಜೊ ಇಂದುವಿನ ಪರಮಪ್ಪಪಯಾಸು, ರಾಮಸಿಂಹ ಬರೆದ ಪಾಹುಡದೋಹ, ದೇವಸೇನನು ಬರೆದ ಸಾವಯಧಮ್ಮದೋಹ ಸುಪ್ರಭಾಚಾರ್ಯನ ವೈರಾಗ್ಯಸಾರ ಈ ಭಾಷೆಯ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಪುಷ್ಪದಂತನ ಮಹಾಪುರಾಣ, ನಾಯಕುಮಾರಚರಿತೆ ಕೃತಿಗಳು ಈ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದವು.

ಪ್ರಾಯಶಃ ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹು ಭಾಷೆಯು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು.

ಗುಪ್ತರ ಕಾಲದಿಂದ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ತಮಿಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಕೃತಿಗಳು ರಚನೆಯಾದವು. ಇಳಂಗೋ ಅಡಿಗಳ 'ಮಣಿಮೇಖಲೈ' "ಶಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಂ' ಎಂಟರಿಂದ ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ವರೆಗೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಬರಹಗಳು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಚೋಳರ ಆಳ್ವಿಕೆಯು ತಮಿಳಿನ ಸುವರ್ಣಯುಗವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಕುರಿತಂತೆ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ.

ತೀರ ಹಳೆಯ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಒಕ್ಕಲುಳ್, ಸಂದಾನ್, ಸಂದೋನ್, ಏಱಿದಾರ್, ವಿಟ್ಟಾರ್, ಅವರಾ,, ಇರ್ವ್ವಿರ್, ಎನೆತು (ತಮಿಳು. ಏನ್ನೈತ್ತು. ಹ.ಗ ಎನಿತು) ಇಲ್ಲೆ (ತ. ಇಲ್ಲೈ, ಪಂಪ – ಇಲ್ಲೆಯೋ) ಎಱಿ(=ಇಱಿ), ಕೆಡುಗ, ಪುಟ್ಟಕ್ಕ, ತಪ್ಪಾದೆ ಮುಂತಾದ ರೂಪಗಳು ಹಳಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವ; ಹಲವು ಇಲ್ಲವೆಚಿದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಇವು ಪೂ.ಹ.ಗಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯ; ಹ.ಗಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ, ಉಳಿಕೆ. ಇವು ಸಂಘದ ತಮಿಳಿನ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅದೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. (ಸು. 1–5 ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ.) ಕರ್ಮಣಿ ಪ್ರಯೋಗ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅನುಕರಣ, ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳ ರೂಢಿಯಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೇವೆ. ಪೂ.ಹ.ಗದ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ, ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. ನ.ಗದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಎಂದು ಕೇಳಲ್ಪಟ್ಟುದಲ್ಲಾ
ಮುಂದೆ ಕಾಣಲ್ಪಟ್ಟುದಲ್ಲಾ (ಬಸವಪುರಾಣ, 60. 20)

ನೃಪತುಂಗ ತಪ್ಪಾದೆ ಮುಂತಾದ ರೂಪಗಳನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಲಘುವಿರಬೇಕಾದ ಕಡೆ ಗುರು ಬಂದ ದೋಷವೆಂದು ಹೇಳಿ (ತನ್ನ ಕಾಲದ ನೋಟದಿಂದ). ಕೇಶಿರಾಜ ಇರ ಅದೆ ಎಂಬ ಅಪೂರ್ವ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. (ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪುಟ. 160)

ತಮಿಳು – ಕನ್ನಡ – ತುಳು – ಹವ್ಯಕ

1. ಎನ್ನತಂಬಿ – ನನ್ನ ತಮ್ಮ – ಎನ್ನಮೆಗಿಯೇ – ಎನ್ನ ತಮ್ಮ
2. ಪೊಂಡಾಡಿ–ಹೆಂಡತಿ–ಬುಡೆದಿ–ಹೆಂಡತಿ
3. ಪೆರಿಯವರ್ – ಹಿರಿಯವರು–ಪೆರಿಯಾಕಳ್–ಹಿರಿಯೋರು
4. ಚಿಣ್ಣಪುಳ್ಳೆ– ಸಣ್ಣಮಕ್ಕಳು– ಎಲ್ಯಜೋಕುಲು–ಸಣ್ಣಮಕ್ಳು

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟವು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ಕಾಲಘಟ್ಟವಾಗಿದೆ. ಮೌರ್ಯರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಯೂ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು.

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಜೈನಧರ್ಮವು ಉನ್ನತಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಪ್ರಾಕೃತಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಪೋಷಣೆ ಅಲ್ಲಿ ದೊರೆಯಿತು. ಅಖಿಲಭಾರತ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯದ ಪ್ರಾಕೃತ ಗ್ರಂಥ ರಚನೆ ನಡೆಯಿತು. ಕರ್ಣಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೌರ್ಯ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಚಂದ್ರಗುಪ್ತನೊಡನೆ ಭದ್ರಬಾಹು ಶ್ರುತಕೇವಲಿಯು ಉತ್ತರಾಪಥದಿಂದ ಬಂದುದು ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ, ಜೈನ ಧರ್ಮವೂ ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಯೂ ಜತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬರುವಚಿತಾಯಿತು. (ಅದೇ)

ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವಕ್ಕೆ ದಾಖಲೆಗಳು ಇವೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ದಾಖಲೆಗಳು ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ

ಬೆಳೆದು ಬಂದಿಲ್ಲ. ರಾಜರಿಗೆ ಮತ್ತು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ಕೆಲವು ಅಧಿಕಾರಗಳು ಇದ್ದವು ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದರು. ಅವರಿಗೆ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿತ್ತು. ವೈದಿಕರಿಗೆ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರ ಎರಡೂ ಇದ್ದರೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ಇದು ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಸಾಹತು ಯುಗವು ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದು ಬೇರೆ ನಮೂನೆಯಲ್ಲಿ. ಭಾರತದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ಮಿಶನರಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಬ್ರಿಟೀಶರು ಹಲವು ಕಡೆಗೆ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು. ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ವಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಜನರ ಜೀವನದ ಪದ್ಧತಿಯು ಬದಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಬ್ರಿಟೀಶರು ಸಂಸ್ಕೃತದ ತಂಟೆಗೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕಲಿಸಿದರು. ಅದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿಯವರಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ನೀಡಿದರು.

ಇಲ್ಲಿ ಫುಕೋನ ಕೆಲವು ವಾದಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗೆ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಎಂದು ಅವನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅಧಿಕಾರವು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಣ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ತ್ಯಾಗ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಗೆ ಇದ್ದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಈಗ ನಾವು ಬೇರೆಯೆಂದು ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ವಿಧದಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚರ್ಚ್‌ಗಳು ಆಗಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯೂ ಆಗಿದ್ದವು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಆಗಿನ ರಾಜ ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕಿಂತ ಅವುಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿದ್ದವು. ಚರ್ಚ್‌ಗಳಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ನೈತಿಕತೆಗೆ ಇದ್ದ ಕಾಳಜಿಯೂ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಪಾಪ ನಿವೇದನೆಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತವಿತ್ತು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಜೀವನವನ್ನು ಅದು ನೋಡುವಾಗ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ನೀತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರಾಜಕೀಯವು ತನ್ನನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪೋಲಿಸ್ ಅಥವಾ ರಕ್ಷಣಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕೆಲಸ ಅಥವಾ ಕಾರ್ಯಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರಭುತ್ವವು ತನ್ನದೇ ಆದ ನಿಯಮವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯನ್ನು ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇದೇ ರಾಜಕೀಯ. ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಡೆಯುವುದೂ ಕೂಡಾ ಇದರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಯಾವುದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯದ ನೆರಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಖಾಸಗಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಸಮಾಜದ ಏಳಿಗೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ತನ್ನದೇ ಆದ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರಭುತ್ವವು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆಧುನಿಕವಾದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸರಕಾರವು ನೇರ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅದು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಕೂಡಾ ತನ್ನದೇ ಆದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ. ಬ್ರಿಟೀಶರುಯ ಇದನ್ನು ಮಾಆಡಿದರು. ಅವರ ಅಧಿಕಾರವು

ನಮ್ಮ ಖಾಸಗಿ ಜೀವನದ ಮೇಲೆಯೂ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿತು. ಅದು ಕುಟುಂಬ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮೇಲೆಯೂ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಎರಡೂ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿವೆ. ಪ್ರಭುತ್ವವು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ, ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ರಾಜಕಾರಣವು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಧಾರ್ಮಿಕವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕುಟುಂಬ, ಆರೋಗ್ಯ, ಔಷಧಿಗಳು, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ, ಶಿಕ್ಷಣ, ಉದ್ಯೋಗ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಸರಕಾರವೇ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಈ ಜಗತ್ತನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಆಧುನಿಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಸಂಗತಿಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮನಸ್ಸು ಇದೆ. ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಅದು ವ್ಯಕ್ತೀಕರಣವನ್ನು ನೋಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಒಕ್ಕೂಟವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳು ಆಧುನಿಕವಾದ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಬ್ರಿಟೀಶರು ಇಲ್ಲಿ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯನ್ನು ಯಾಕೆ ತೆರೆದರು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಉತ್ತರವು ಸಿಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಲಿಟರೇಚರ್ ಎನ್ನುವ ಎರಡು ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ಎರಡು ಪದಗಳೂ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ. ಸ್ಥಳೀಯ ಜ್ಞಾನದ ಪರಂಪರೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡಲು ಹೋಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಜ್ಞಾನ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಾವು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ವಾಙ್ಮಯ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ., ಅದು ಜಗತ್ತನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ ಎಂದು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮೀಮಾಂಸಕಾರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಲಂಕಾರ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಳುವಾಗ ಅದು ಕಾವ್ಯದ ವನಿತೆಗೆ ಶೋಭಾಯಮಾನವಾದ್ದು ಎನ್ನುವುದೂ ಇದೆ. (ಭಾಮಹ 7ನೇ ಶತಮಾನ) ದಂಡಿಯ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶವು ಕಾವ್ಯದ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಭರತನ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವಂತೂ ಹಾಗೆಯೇ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ಕಾವ್ಯವು ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡಲು ನಮಗೆ ಹೊಸ ಕಣ್ಣನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಸತ್ಯವೆಂದು ಮೀಮಾಂಸಕಾರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ರೋಚಕವಾದ್ದು. ನೀವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿರೋ ಅದು ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ದಂಡಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ವಸ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಿತವಾದ್ದು.ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಏನು ಎಂಬುದನ್ನು ದಂಡಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯದ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಗುಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಆದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಾಲವಾದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳು ಬಂದೇ ಬರುತ್ತವೆ. ನಿಸರ್ಗ, ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣ. ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯನಾದ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ರಚನೆಯಾದ ಇತಿಹಾಸವೇ ಇಲ್ಲ. ದಂಡಿಯು ಹೇಳುವ ರೀತಿಯು ನಾವು ಮಾತಾಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈವತ್ತು ಇದನ್ನು ನಾವು ನಿರೂಪಣೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆನಂದ ವರ್ಧನನ ಧ್ವನಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅರ್ಥವನ್ನು, ಹಾಗೂ ಅದರ ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವೂ

ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥದಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಕಾವ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ನಿಲುವು. ಅರ್ಥ ಹೀನವಾದ ಮಾತು ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕವಿಯು ದ್ರಷ್ಟಾರನೂ ಹೌದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೇಳುವುದು ನಮಗೆ ಕಾಣದ ಒಂದು ಲೋಕವನ್ನು. ಕಾವ್ಯದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಕಾವ್ಯವು ಹೇಗೆ ಇರಬೇಕೆಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಭಾಮಹನು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಆಖ್ಯಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಕಥಾ ಎಂದು ಎರಡು ವಿಭಾಗವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತೆ ಎರಡು ಬಗೆ: ಒಂದು ಉದಾತ್ತವಾದ್ದು. ಮತ್ತೊಂದು ಲಲಿತವಾದ್ದು. ಆನಂದವರ್ಧನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ನೈತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭೋಜನಿಗೆ ಕೆಲವು ಸೂತ್ರಗಳು ಬರೀ ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವನು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಪ್ರಾಕೃತ, ಪಾಲಿ ಮತ್ತು ಅಪಭ್ರಂಶಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯದ ವಾಕ್ಯಗಳು ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಗೆ ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಲು ನಮಗೆ ಇರುವ ಪರಿಕರಗಳೂ ಹೌದು. (ನೋಡಿ : ಷೆಲ್ಡನ್ ಪೊಲಾಕ್ (ಸಂ) 2003 ಲಿಟರರರಿ ಕಲ್ಚುರಲ್ ಹಿಸ್ಟರಿ ಪುಟ 62 ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಆಫ್ ಕ್ಯಾಲಿಫೋರ್ನಿಯಾ ಪ್ರೆಸ್ ಲಂಡನ್)ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅನೇಕ ಚರ್ಚೆಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು– ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳಿಗೂ ಅದರ ವ್ಯಾಕರಣದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಇದೇ ಮಾತು ಇಂಗ್ಲೀಷಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆ: ಒಂದು ಲೌಕಿಕ ಮತ್ತೊಂದು ಪಾರಲೌಕಿಕ. ಲೌಕಿಕ ಕಾವ್ಯಗಳು ನಾವು ಲೌಕಿಕದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಪಾರಲೌಕಿಕ ಕಾವ್ಯಗಳು ಜೀವನದ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಪಂಪ ಮತ್ತು ರನ್ನ ಮೊದಲಾದವರು ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಅವರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರಸ, ಅಲಂಕಾರ, ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ರೀತಿಗಳೂ ಇವೆ. ಅವರು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಟವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದರು.

ಸಂಸ್ಕೃತದ ಉತ್ಪತ್ತಿವಾದವನ್ನು ಡಾ. ಕೆ ಕೃಷ್ಣ ಮೂರ್ತಿ ರಂಗನಾಥ ಶರ್ಮರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ–

1. ದೈವೀ ಉತ್ಪತ್ತಿವಾದ
2. ಸಾಂಕೇತಿಕ ಉತ್ಪತ್ತಿವಾದ
3. ಧಾತು ಜನ್ಯವೇ ಭಾಷೆಯೆಂಬ ವಾದ
4. ಅನುಕರಣವಾದ
5. ಮನೋಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದ
6. ಶ್ರಮ ಪರಿಹಾರವಾದ
7. ಅನುಕರಣನವಾದ

8. ಪ್ರತೀಕವಾದ

9. ಸಮನ್ವಿತ ವಿಕಾಸವಾದ (ವಿದ್ವಾನ್ ರಂಗನಾಥ ಶರ್ಮ., ಕೆ ಕೃಷ್ಣ ಮೂರ್ತಿ 1993 ಸಂಸ್ಕೃತಭಾಷಾ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ ಕರ್ನಾಟಕ್ ಸರಕಾರ)

ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಇಂಗೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕುರಿತು ಹೇಳಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿತ್ಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದೆ. ವೈಸರಾಯ್‌ಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅಧಿಕಾರವು ಇತ್ತು ಅವನು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿಯೂ ಕೆಲವು ಸವಲತ್ತನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ. ಇಲ್ಲ ಏನು ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಅವನ ಕೆಲಸ. ಅವನು ಭಾರತದ ಕುರಿತು ವರದಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ರಾಜಕೀಯ, ನೈತಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ತಾತ್ವಿಕ ಆಯ್ಕೆಗಳು ವಿವಿಧವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಈಗ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಒತ್ತು ಇದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಅಧಿಕಾರ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅಧಿಕಾರವು ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂದಿದೆ? ಹೇಗೆ ಬಂದಿದೆ? ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ನಾವು ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ.ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂದು ಕರೆಯುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರದ ಸಂಬಂಧದ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಅಧಿಕಾರವು ವಿನಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಧಿಕಾರದ ಸ್ವಗತ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಅಧಿಕಾರತೇರ ವರ್ಗದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅದು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ವಿಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಅಧಿಕಾರವು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಸಹಜ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಮತ್ತು ಅದು ಕೆಲವು ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮದುಮಗಳು ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೆನಪಿಸಬಹುದು. ಕೆಲವು ಈಗಾಗಲೇ ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಮರುಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಅದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನರ್ಸುಗಳು. ಯರೋಪಿಯನ್ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಪರಾಧಿಗಳು ಜೈಲಿನಲ್ಲಿ ಶಿಸ್ತು ಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಅಧಿಕಾರವು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅಧಿಕಾರವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ. ಇದನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಲು ಬ್ರಿಟೀಶರು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ನಮಗೆ ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯ ಸಂಕಥನಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಅನೇಕರ ಪತ್ರ, ಅವರ ದಾಖಲೆಗಳು, ಅವರ ಮಾತುಗಳು ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಮೆಕಾಲೆ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದ: ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮುಸ್ಲಿಂರು ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಗಳು ತಮ್ಮದಾದ ಒಂದು ಕ್ರಮವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಿಂದೂಗಳು ತಮ್ಮ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪಾಠಶಾಲೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮುಸ್ಲಿಂರು ಮದರಸ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ನಮ್ಮ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ರೂಪಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಇಂಗ್ಲೀಷನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಕಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಆಂಗ್ಲರ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪಾಳೆಯಗಾರರು ಜನಪದರಲ್ಲಿ ಆರಾಧ್ಯ ದೈವವಾಗಿದ್ದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತರೀಕೆರೆಯ ಸರ್ಜಪ್ಪ ನಾಯಕನ ಕಥನ ಕಾವ್ಯ. 1831ರಲ್ಲಿ ತರೀಕೆರೆಯ ನಾಯಕರು ಬ್ರಿಟೀಶರನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದರು. ತರೀಕೆರೆಯ ಈ ನಾಯಕನನ್ನು ಬ್ರಿಟೀಷರು ಕಳ್ಳನೆಂಬಂತೆ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅವನ ಕುರಿತ ಲಾವಣಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬರುತ್ತದೆ :

1. **ಇಂತೆಂಬ ಹಳ್ಳಿಗೆ / ಕಳ್ಳನು ಬಂದನೇ – ಗೊಲ್ಲಿಗಾರ್ಡು ಕೊಡಬೇಕು**
   ಪಾರಂಗಿ ದೊರೆಯೆ – ವಾಲೆನಾದರೆ ಬರೆದಾನೋ.

2. **ಗಲ್ಲು ಗಾರ್ಡನು ಇಲ್ಲವಯ್ಯ**
   ಕೊಟ್ಟಿನಾದರೆ ಮಾಡತೀನಿ ॥
   ವಾಲೆನಾದರೆ ಬರೆದಾನೊ
   ಪಾರಂಗಿ ದೊರೆಯ
   ವಾಲೆನಾದರೆ ಬರೆದಾನೊ

ಇದು ಅವನು ಜನರ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅವನು ಬ್ರಿಟೀಶರ ವಿರುದ್ಧ ನಿಂತ್ತುದಕ್ಕೂ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

'ನರಗುಂದ ಪದ' ಲಾವಣಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಶಖ ಇಂಗ್ರೇಜಿ ಬಹದುರ ಕುಂಪಣಿ ಸರಕರ
ಅತಿ ಜಾಹಿರ ಅವರ ಕಾರ್ಬಾರ ಸುತ್ತಿನ ರಾಜೇಕ
ತಂಮನಾಡಿಗಿಟ್ಟುದರ ಸುಖ
ಮಾಡುದಿಲ್ಲ ದುಖ್ಖ ಈಗಿನ ವ್ಯಾಳೆಕ (ಫ್ಲೀಟರ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಲಾವಣಿ, ನರಗುಂದ ಪದ).

ಹಲಗಲಿಯ ಬೇಡರ ಕುರಿತು ಒಂದು ಲಾವಣಿಯಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಬರುತ್ತದೆ.

'ವಿಲಾತಿಯಿಂದ ಹುಕುಮ ಕಳವಿದರ ಕುಂಪಣಿ ಸರಕಾರಾ
ಎಲ್ಲ ಜನರನಾ ತರಿಸಿ ಜೋರಿ ಮಾಡಿ ತರಬೇಕ ಹತಾರ
ಕತ್ತಿ ಕಟಾರಿ ಕೈ ಚೂರಿ ಬಾಕು ಗುರ್ದಿ ಸುರಾಯಿ ಚಕ್ರಾ
ಬಾಲಿಯ ಬರ್ಚಿ ಬಿಚ್ಚುಗತ್ತಿ ನೋಡ ಬಾಣಬಿಲ್ಲಿನವರ
ಪಟಾತ ಪಿಸ್ತುಲ ಕರುಲಿ ತೇಗಾ ಚಾಪಗೊಡ್ಲಿಶಸ್ತ್ರಾ
ತೋಪು ತಂಬಾಕಿ ಹೊಡವು ಮದ್ದ ಗುಂಡ ಬಿಡಬ್ಯಾಡ ರಿಚೂರಾ.
ಮುಚ್ಚಿ ಇಟ್ಟವರಿಗೆ ಮೂರುವರ್ಷದ ಬೇಡಿ ಹಾಕರಿ ಪೂರಾ.
ಕೊಡದ ದಿಟಾಯಿ ಮಾಡಿದವರನಾ ಕಡದ ಹಾಕರಿ ತಾರಾ ॥'

(ಅದೇ, ಪು. 59)

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಸಂಸ್ಥಾನದ । ಬಂಡಾಯಗಾರರ ಆಡಳಿತ ಕ್ರಮ: ಅವರು ಬಂಡೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಕ್ರಮವು ಬರಿಯ ಕಳ್ಳಕಾಕರಂತೆ ಬ್ರಿಟೀಶರಿಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ

ಆಡಳಿತದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರು ಒಳ್ಳೆಯ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವಾಗಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳಿದ್ದವು. ಘಟನೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು.

ಇಲ್ಲಿಯೇ ಬ್ರಿಟೀಶರು ಜಾರಿಗೆ ತಂದ ನಿಶ್ಯಸ್ತ್ರಕಾಯಿದೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. 1857ರಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಯಸ್ತ್ರ ಕಾಯಿದೆಯು ಜಾರಿಗೆ ಬಂತು. ಬ್ರಿಟೀಶರ ಕುತಂತ್ರ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

ಮದ್ದುಗುಂಡು ಸೋರುಪ್ಪು ಗಂಧಕ
ಯಿದ್ದಗಡಗಿಸಿಕೊಂಡವರು ।
ಭಾರಿ ಶಿಕ್ಷೆಗೆವಳಗಾಗುವರು.
ಕುಂಪಣೆಯವರು ಸಾರಿ ಹೇಳಿದರು.
(ಇದು ಲಾವಣೆಯ ಒಕ್ಕಣಿಕೆ).

ಹಲಗಲಿಯ ಬೇಡರು ತಮ್ಮ ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಬ್ರಿಟೀಶರ ಈ ನೀತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೆದ್ದಿದ್ದರು. ಬ್ರಿಟೀಶರಿಗೆ ಹಲಗಲಿಯ ಬೇಡರನ್ನು ಒಲಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಸಾಧಿತವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅನಂತರ ಸಶಸ್ತ್ರ ಪೋಲೀಸು ಪಡೆಯನ್ನು ಕಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿದೆ. ಅವರ ಮೇಲೆಯೂ ಹಲಗಲಿಯ ಬೇಡರು ಗುಂಡಿನ ಮಳೆಯನ್ನೇ ಸುರಿಸಿದರು. ಆ ಮೇಲೆ ನಿಯಮಿತ ಸೈನ್ಯ ಕಳಿಸಲಾಯಿತು. ಅದರ ಸೇನಾ ಪತಿಯಾಗಿದ್ದವನು ಲಾಯಿಟ್ ಹಾಗೂ ಬೇಡರ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಾರ್ ಸಾಹೇಬ್ ಎಂಬುವನೂ ; 'ಬೆಂಕಿನವಾಬ' ಎನಿಸಿ ಕೊಂಡವನೂ ಆದ ಬೊಂಬಾಯಿ ಎನ್.ಐ.ನ 24ನೆಯ ದಂಡಿನ ವಿಲಿಯಂ ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಕೆರ್ರ ಎಂಬುವನೂ ಹಲಗಲಿಯ ಬೇಡರನ್ನು ಮಟ್ಟ ಹಾಕಲು ಬಂದರು.

ಬೇಡರ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಹೆಬಲಕ್ ಸಾಹೇಬ'ನಾದ ಬೊಂಬಾಯಿ ಸಿವಿಲ್ ಸರ್ವಿಸ್‌ನ ಮಿ. ವಿಲಿಯಂ ಹೆನ್ರಿ ಹ್ಯಾವ್‌ಲಾಕ್ ಎಂಬ ರಾಜಕೀಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳವನನ್ನು ಕಳಿಸಲಾಯಿತು. ಇವನು ಆಮೇಲೆ ಬೆಳಗಾಂ ಜಿಲ್ಲಾ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶನಾಗಿಯೂ ಮೊದಲ ಸಹಾಯಕ ಕಲೆಕ್ಟರನಾಗಿಯೂ ಅಧಿಕಾರ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅತಿರೇಕದ ಹಂಚಿಕೆಗಳೇನನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯ ಬೀಳದಂತೆ ಶಾಂತರೀತಿಯಿಂದ ಆಯುಧಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸುವಂತೆ ಬೇಡರ ಮನವೊಲಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಇವನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ವಿಕ್ಷೋಭೆಯ ತುಂಟರ ನಾಯಕರಿಂದ ಹೇಗೂ ಇವನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೆಲ್ಲ ನಿಷ್ಫಲವಾದವು. ಗುಂಡು ಹಾರಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಅವನು ಕಂಡೂ ಕಾಣದಂತೆ ಗಾಯಗೊಂಡ. ಅನಂತರ ನಿತ್ಯ ದಾಳಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಬೇಡರ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ನಷ್ಟವಾಗಿ, ಬ್ರಿಟಿಷರ ಕಡೆಯೂ ಕೆಲವರು ಗಾಯಗೊಂಡಮೇಲೆ, ಹಳ್ಳಿಯನ್ನು ವಶಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಶಿಕ್ಷೆಯೆಂಬಂತೆ ಅದನ್ನು ಸುಡಲಾಯಿತು. ಬಂಡೆದ್ದವರಿಗೆ ಆಗುವ ಶಾಸ್ತಿಗೆ ಇದೇ ಉದಾಹರಣೆಯೂ ಆಯಿತು.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅನೇಕ ಅಧಿಕಾರಗಳು ಒಬ್ಬರು ಮತ್ತೊಬ್ಬರ ಮೇಲೆ ಚಲಾಯಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು

ಉಂಟಾಯಿತು. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗವು ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ಪರಂಪರೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಚರಿತ್ರೆಯು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಯಮಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸತ್ಯ, ಕಾರಣ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವ ವಾದವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಸಮೂಹವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಇದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಆದವು ಆದರೆ ಕುಟುಂಬದ ಅಧಿಕಾರವೂ ಸರಕಾರದ ಅಧಿಕಾರವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ಭಿನ್ನವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಗುಲಾಮನಿಗೆ ಯಾವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ. ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ನಾವು ಚಲಾಯಿಸಬೇಕು ಎಂದರೆ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಮಾತ್ರವೇ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಮೇಲೆ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಚಲಾಯಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೇ ಅಧಿಕಾರವು ಹೇಗೆ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಮೊದಲು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದರ ತರ್ಕವು ಯಾವ ರೀತಿಯದು ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ತಂತ್ರಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವು ಇರುತ್ತದೆ ಮೆಕಾಲೆಯು ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತವನ್ನು ಹೊಗಳಿದ್ದ. ಅವನು ವೈಭವೀಕರಿಸಿದ್ದ. ಭಾರತಕ್ಕೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡದಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತವೂ ಒಂದು ಆದರೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ತರಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕೊಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವನು ಆಂಗ್ಲೀಕರಣವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವನು ಸುಪರ್ದಿಗೆಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಮಿಟಿಯನ್ನು ರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಹಣವನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನದ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಮೀಸಲು ಇಡಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭಾರತದ ಹಳೆಯ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಅಚ್ಚು ಹಾಕಲು ನಾವು ಹಣವನ್ನು ವಿನಿಯೋಗ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿತ್ತು. ಸ್ಥಳೀಯರಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಬಳಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿತ್ತು ಇದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. .

ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ಕೌಶಲವು ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಯಾರು ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೋ ಅವರನ್ನು ಬಹಳ ಖಡಕ್ ಅಧಿಕಾರಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಯಾವುದೇ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಹೇಗೆ ವಿನ್ಯಾಸವಾಗಿದೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರೇತರ ವರ್ಗಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದೇ ಮಾದರಿಯ ಅಧಿಕಾರ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲ. ಅದು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಸ್ಥೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪವು ಇದ್ದು ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆಯಾ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ

ಮೌಲ್ಯವು ನಿರ್ಣಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಹಂಚುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಉಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಟೆಂಡರ್, ಅವನ ಮೇಲೆ ಕ್ಲಾರ್ಕ್, ಅವನ ಮೇಲೆ ಸುಪರ್ ವೈಸರ್, ಅವನ ಮೇಲೆ ಮೆನೆಜರ್. ಅವನ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಬಾಸ್.ಇದರಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ನಡೆಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಬ್ರಿಟೀಶರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಪದ್ಧತಿಯು ಇದು. ಈ ಬಗೆಯನ್ನು ನಾವು ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯ ಮಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅನೇಕ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಲಕ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದವು. ಅದರಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಗಳು ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಗಳು ಇವೆ. ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಜನರು ಅತ್ಯಂತ ಪವಿತ್ರ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ಅಧಿಕಾರವು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿದವು.

ಇದೇ ಪದ್ಧತಿಯು ಒಂದು ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಜಮಾನ, ಯಜಮಾನಿತಿ, ಮಕ್ಕಳು, ಕೆಲಸದ ಆಳುಗಳು ಹೀಗೆ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅಧಿಕಾರಿ ಮತ್ತು ಇತರ ವರ್ಗದವರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಇವುಗಳ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಅಧಿಕಾರವು ಸ್ವಯಂ ವ್ಯಕ್ತವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಹೌದು. ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ನಡೆಸುವವನು ಆಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ಆದರೆ ಆಳಿಗೆ ಆಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕೊಡುವ ಅಧಿಕಾರವೂ ಇಲ್ಲ. ಅಧಿಕಾರವು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ. ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಕಾನೂನು ಕೂಡಾ. ಆದರೆ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಅಧಿಕಾರದ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ರಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ.ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಚನೆಗಳು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದರ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಧಿಕಾರವು ತರತಮವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಯು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾವು ಯಾವುದು ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಅಲ್ಲವೆಂದು ನೋಡುವುದೂ ಅಗತ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಇರುವುದೂ ನಿಜ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಏರುಪೇರುಗಳೂ ಆಗುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದೂ ಇದೇ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು. ಅದು ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಯಾವಾಗ ಅಧಿಕಾರವು ಸಂಸ್ಥೆಯು ಆಗುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾನೂನಿನ ಅಂಶಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ.

ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಗತಿಪರವಾಗಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಮತ್ತು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು.

ಒಬ್ಬರು ಮತ್ತೊಬ್ಬರ ಮೇಲೆ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪವು ಇರುತ್ತದೆ. ನಿಯಂತ್ರಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತಾರತಮ್ಯಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾದ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ರೂಪವು ಕೆಲವು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾದ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ನಾವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಸರಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಬೇರೆ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅದರ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಮಿತಿಗಳೂ ಇವೆ. ಸರಕಾರ ಮತ್ತು ಸರಕಾರೇತರ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ನಡುವೆ ಅನೇಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಉತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೂ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವೂ ಇದೆ.ಉತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಂಚುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸರಕಾರದ ನೀತಿಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ನೀತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸರಕಾರವು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ತನ್ನದೇ ಆದ ಕೆಲವು ರೂಪಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಗುಣಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಮೂಲಕ ಆಡಳಿತವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಆಡಳಿತವು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ನಿಜವಾಗಿದೆ. ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಪ್ರತಿವ್ಯೂಹವನ್ನು ಹೋರಾಟಗಳು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಯಜಮಾನಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರದ ಒಂದು ರಾಚನಿಕವಾದ ಒಂದು ರೂಪ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅಧಿಕಾರವು ಸಮಾಜದ ದೇಹವೂ ಹೌದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಬಂಧಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಇರುತ್ತದೆ.

ವಸಾಹತು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯ, ಕಾನೂನು, ಮದುವೆಯ ಕುರಿತಂತೆ ಒಂದು ಸಮತೋಲಿತ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದವು. ವಾರನ್ ಹೇಸ್ಟಿಂಗ್ಸ್ 1772ರಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಕುರಿತು ತನ್ನ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದ. ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ನಂಬಿಕೆಗಳು, ಮದುವೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು, ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿ, ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಧಾರ್ಮಿಕ ಉಪಕ್ರಮಗಳು ಅಥವಾ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಭಾರತೀಯರ ಜೀವನ ಕ್ರಮಗಳ ಮೇಲೆ ಆಢಳಿತವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಹಿಂದೂಗಳ ಮತ್ತು ಮುಸ್ಲಿಂರ ಮೇಲೆ ಇವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿವೆ. ಹಿಂದೂಗಳಲ್ಲಿ 'ಶಾಸ್ತ್ರ' (Shaster) ಮತ್ತು ಮುಸ್ಲಿಂರಲ್ಲಿ ಉಲೇಮಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಬ್ರಿಟೀಶ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಾಲದ ಕೋರ್ಟು ಪದ್ಧತಿಯು ಅವರನ್ನು

ನೇಮಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಇದು 1864ರ ವರೆಗೆ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಇದು ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಜ್ಞಾನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತ

ಜ್ಞಾನವು ಆಯಾ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗಿದೆ. ಅದರ ಚಹರೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಆಗಿದೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ನೀತಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ತಾರತಮ್ಯವು ಇದೆ. ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಅಧಿಕಾರವೂ ಇದೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಅದರ ನೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯು ಆಗಿರುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಅದು ಜೀವನವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ನೀತಿಯೇ ಇಡೀ ಜಗತ್ತನ್ನು ಆಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಯಮವು ಬರೀ ನೀತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವಲಂಬಿಸಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಇವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಜಾಗತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನೀತಿಯು ಆಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೂ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ನಡೆ ನುಡಿಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಮನೋಸ್ಥಿತಿ, ಅದರ ಆಯಾಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗಿವೆ. ಇಡೀ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅನೇಕ ಜನರ ನಡೆನುಡಿಗಳಿಗೂ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು: ನೀತಿ, ಅಧಿಕಾರ, ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಮನೋಸ್ಥಿತಿಗೆ ನಿಜವಾದ ಒಂದು ಸಾಂಗತ್ಯವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಯಾವುದೇ ಕೌಶಲವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅದರ ನೆಲೆಗಳು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನದ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ದೇಹವೇ ಮಾನದಂಡವಲ್ಲ. ಅದರ ಕೇಂದ್ರ ಮನಸ್ಸು. ಆದ್ದರಿಂದ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ಪರಿಕರವು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯು ಅನೇಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಕಥನಗಳನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನ ಮಾದರಿಗಳಿಗೂ ನಮ್ಮ ಸಂಕಥನಗಳಿಗೂ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಜೀವನ ಕ್ರಮವೂ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನಾವು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರವಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸ್ಥಳೀಯತೆಯೆ ಅಂತಿಮವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಸ್ವಾಯತ್ತವಾದ ಒಂದು ಘಟಕವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಂತೂ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ನಾವು ಅನೇಕರು ಸ್ಥಳೀಯತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಹೌದು. ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೇ ನಮಗೆ ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಇರುವ ವಾಸ್ತವವನ್ನೇ ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಹೇಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಜ್ಞಾನವೆನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಎಷ್ಟು ನಿಲುಕಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ.

ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳೂ ಇವೆ. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಮೇಲು ನೋಟದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಜ್ಞಾನವಲ್ಲ. ಜೀವನವನ್ನು ನಾವು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಅಂದರೆ ನಾವು ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಅಗತ್ಯ. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಹೌದು. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ನಮ್ಮ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಹೌದು. ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರವು ಬರೀ ಒಂದು ಸಂಕೇತವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಜ್ಞಾನವೂ ಒಂದು ನಿಯಮದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಉತ್ಪಾದನೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಕರವನ್ನು ನಾವು ಸೀಮಿತವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಶೈಕ್ಷಣಿಕವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯವೇ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಜ್ಞಾನಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮನುಷ್ಯನು ರಚನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಜ್ಞಾನದ ಅನೇಕ ಗುಂಪುಗಳು ಒಂದು ಸಮಾಜವನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಪ್ರಾದೇಸಿಕ ಜ್ಞಾನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾಲ ಮತ್ತು ಪ್ರದೇಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಜ್ಞಾನ ರೂಪಗಳು ಕೆಲವನ್ನು ಶ್ರೇಣಿಕರಣ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದು ತುಂಬಾ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಎಂದು ಹೇಲಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವಾಗ ಸ್ಥಳೀಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ಅದು ಅನೇಕವನ್ನು ಹೊರಗೆ ಇಡುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅದು ಮೈಲಿಗೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಕೆಲವು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನೋಡುವುದೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ಕೆಲವು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅನ್ಯಜ್ಞಾನವು ಬೇಕಾಗಿಯೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅನ್ಯಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅದು ಅವಗುಣವೆಂದು ಹೇಳಿದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ಜ್ಞಾನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಬಂದಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ನಿರ್ಧಾರವಾದ ಜ್ಞಾನವು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಖಚಿತತೆಯು ಇದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸ್ಥಳೀಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅತ್ಯಂತ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮರು ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಜ್ಞಾನವು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಕು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬದಲಾವಣೆಯು ಇದೆ. ಜ್ಞಾನವೆನ್ನುವುದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತ ಮತ್ತು ಅವ್ಯಕ್ತ ಎನ್ನುವುದು ಇದ್ದರೂ ಅದು ಅನಿಯಂತ್ರಿತವಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸ್ಥಳೀಯತೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ

ಇರುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಳೀಯ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಂಪರೆಯು ಹೇಗೆ ಬಂದಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಏನು ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಸ್ಥಳೀಯ ಜ್ಞಾನಗಳು ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಸಂಕಥನವನ್ನು ಅದು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಜ್ಞಾನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಆಯಾ ಸ್ಥಳೀಯತೆಯು ತನಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಜ್ಞಾನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನಗಳು ನಮ್ಮ ಅರಿವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ವಿಜ್ಞಾನವೆಂದರೆ ಅದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಜ್ಞಾನ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೂ ಕೂಡಾ ಜ್ಞಾನವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಾವು ಹೊರಗೆ ಇಡುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಯಾಕೆ ಇಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೂ ಕೂಡಾ ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದು ಸ್ಥಳೀಯ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಪರಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದೇ ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಲೋಕ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಕರವೂ ಭಿನ್ನವಾಗ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಇರುವುದು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಯಾವುದು ವಿಜ್ಞಾನ? ಯಾವುದು ಲೋಕ ಜ್ಞಾನ? ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ನಿಜವಾದ ಅರಿವು? ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯ? ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ವಿಜ್ಞಾನವು ಬೇಡವೇ? ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಅಜ್ಞಾನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ? ಯಾವ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ? ಜ್ಞಾನವು ವಿನಿಮಯವಾಗದೇ ಹೋದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭೇದವು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಾವುಕ ಮತ್ತು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಜ್ಞಾನವು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಖಚಿತತೆಯು ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಧರ್ಮಗಳು ಕೂಡಾ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಆ ಜ್ಞಾನವು ಅಸ್ಪಷ್ಟ. ಮತ್ತು ಅವುಗಳು ತರ್ಕವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಚರ್ಚ್ ಹೇಳಿದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ನಿರಾಕರಿಸಿತು. ಅದು ಹೇಳಿದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಪ್ರಗತಿಪರತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಅತ್ಯಂತ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಒಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದು ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಅದರ ಎದುರು ನಾವು ಬರೀ ಶೂನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ತರುವ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಅದಕ್ಕೆ ಅವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ ಉಪಯೋಗವೂ ಇಲ್ಲ. ನಾವು ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ಜ್ಞಾನ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕಟ್ಟುತ್ತೇವೆ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಹುರುಳು ಎಷ್ಟು ಎನ್ನುವುದೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಳೀಯವಾದ

ಜ್ಞಾನದ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಾಕ್ತನಶಾಸ್ತ್ರವು ಯಾವುದು ಎನ್ನುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಒತ್ತಡಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬ್ರಿಟೀಶ್ ಗವರ್ನರ್ ಜನರಲ್‌ಗಳು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಆಡಳಿತವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಬೇರೆ ಬಗೆಯ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರವು ಜಾರಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಸಂಖ್ಯಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯು ಬಂದಿತು. ಖಡ್ಗದ ಬದಲಿಗೆ ಪೆನ್ನುಗಳು ಬಂದವು. ಪ್ರಭುತ್ವದ ಸ್ಥಾಪನೆಗಾಗಿ ಆಢಳಿತಗಾರರು ಬಂದರು. ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರು ಬಂದರು. ಕಾರ್ನವಾಲೀಸ್ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಭವವು : ರಾಜಕೀಯದ ಕುರಿತ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮ ಭಾರತೀಯ ಚರಿತ್ರೆ, ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಸಮಾಜದಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟ ಮಾದರಿಯದಾಗಿತ್ತು. ಭಾರತೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅದು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡ ಮಾದರಿಯದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ (ವಿವರಳಿಗೆ ನೋಡಿ : ಇಡುಭಿಣಠಇಃಫ, 1989, ಪು. 13). ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಸಂವಾದಿಯಾದ ಒತ್ತಡ ಮತ್ತು ನಿಜವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದ ಅತ್ಯಂತ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೌನವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಡೆಸಿದೆ ಯಾವುದು ನಡೆಸಿಲ್ಲವೆಂದು ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಯಾವುದು ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ನಿಜವಾದ ಅಧಿಕಾರ ಯಾವ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರವು ನಮ್ಮನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅಧಿಕಾರದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ.

ಮಾತನ್ನು ಒಲಿಸುವುದು ಒಂದು ಥರವಾದರೆ ಮಾತೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಟ್ಟಿಹಾಕುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಥರ. ನಾವು ಮಾತಿನ ಮೇಲೆ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ವಹಿಸುವುದು ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯ ಅಥವಾ ಅದೇ ನಮ್ಮ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ನಡೆಸುವುದು ಎಷ್ಟು ಸೂಕ್ತ ಎನ್ನುವುದು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಯಾವುದು ಅಧಿಕಾರದ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ನಮಗೆ ಇದರ ಅರಿವು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಬಹುದು: ದೇವರು ನಮಗೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವೇನು? ಅವನು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ. ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ದೇವರು ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಆಯಿತು. ಒಬ್ಬ ತಜ್ಞ ವೈದ್ಯನಿಗೆ ಇರುವುದು ವೈದ್ಯಕೀಯ ಜ್ಞಾನ ಈ ಜ್ಞಾನವು ಎಲ್ಲಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಕೆಲವು ಜನರಿಗೆ ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಜ್ಞಾನಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ನಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಜ್ಞಾನವು ಸ್ಥಳವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಇರುತ್ತವೆ ಆದರೆ ಯಾವುದು ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ಜ್ಞಾನವು ಆಗಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಅಂದರೆ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ಪಾಂಡಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮನಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಮಾರ್ಜಿನ್ ಹೊರಗೆ ಇಡುತ್ತೇವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಕಾಲವು ಅನೇಕವನ್ನು ಹೂತು ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ವಂಶಾನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಆಗುತ್ತದೆ. ಜನರು ಯಾವುದು ಅವರ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೆಚ್ಚು ಚಾಲಿಗೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸ್ಥಳೀಯ

ನೆನಪು ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನ ಜೊತೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ನಾವು ಎಲ್ಲವನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಜ್ಞಾನವು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಉತ್ಪಾದಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಸ್ಥಳೀಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸಣ್ಣದು ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಬರುತ್ತದೆಯೇ ಎಂದು ಫುಕೋ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾಕ್ತನ ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಸ್ಥಳೀಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಂಕಥನವು ಕೂಡಾ ಸ್ಥಳೀಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಈವತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದು ಒಂದು ಭೇದವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಫುಕೋ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಸಂಕಥನವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಏಕತೆಯು ಅಸಾಧ್ಯ ಯಾವುದನ್ನು ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ವಂಶಾವಳಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪುನರ್ ಸಂಹಿತೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯೆ ಕೆಲವು ಮೌನಗಳೂ ಇವೆ. ಅಧಿಕಾರವೂ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. (ಫುಕೋ –ಸೊಸೈಟಿ ಮಸ್ಟ್ ಬಿ ಡಿಫೆಂಡೆಡ್)

ಬ್ರಿಟೀಶರು ಮತ್ತು ಅವರ ಆಢಳಿತ ನೀತಿಯು ಬೇರೆ ಥರ ಇತ್ತು. ಮೆಟಾಕಾಫ್ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : "ಭಾರತೀಯ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಭುತ್ವವು ತಮ್ಮ ರಾಜಸತ್ತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಮತ್ತು ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅದು ಭಾರತೀಯ ಜೀವನ ಕ್ರಮ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಅದರ ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕೂಡಾ ಬಯಸಿದೆ". ಪಶ್ಚಿಮದ ಉದಾರವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಇದು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಆದರೆ ಮೆಟಾಕಾಫ್ ಮ್ಯಾಜಿಸ್ಟ್ರೇಟರ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ರೆವಿನ್ಯೂ, ಜುಡಿಶಿಯಲ್, ಸೈನ್ಯಾಧಿಕಾರವು ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸೇರಿರಬೇಕು. ಮತ್ತು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಅನುಮಾನ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಾರದು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮನ್ರೋ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾನೂನಿನ ಅಂಶವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಎಲ್ಲವೂ ಬರವಣಿಗೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂದು ಒತ್ತಿಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಕೂಡಾ ಒಬ್ಬನೇ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಚಾರ್ಟರ್‌ನ ಕಾಯಿದೆಯು 1833ರಲ್ಲಿ ಜಾರಿಗೆ ಬಂತು. ಅದನ್ನು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಹೇಳುವಾಗ : "ಅದು ವರ್ಣರಹಿತ ; ಸಮವಸ್ತ್ರದಂತೆ ಒಂದೇ ನಿಯಮ ಹೊಂದಿದ್ದು ಅತ್ಯಂತ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿತ್ತು" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ (Eric Stokes, 1989).

ಎಲ್ಫಿನ್ ಸ್ಟಾನ್ ನಮ್ಮ ಸರಕಾರವು ಈಗಲೂ ಭಾರತದ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗವೆಂದು (Experimental) ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಂತಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಮನ್ರೋ ಭಾರತೀಯ ಅಧಿಕಾರ ಕ್ರಮವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದು ಆಢಳಿತ ನಡೆಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : ಈ ರಾಜ್ಯದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ತುಂಬಾ ನೀರಸವಾದ ಕ್ರಮ (Dull response) ಹೊಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಗಳಿವೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ

ಬಗ್ಗೆ ಔದಾಸೀನ್ಯ ತುಂಬಿದೆ. ಜನರು ಕಂದಾಚಾರ, ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ಧರ್ಮ, ಆದಿ ಭೌತಿಕ ಸಂಗತಿಗಳ ನಂಬಿಕೆಯಿರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ಶಾಂತಿ ಇಲ್ಲಿ ಮರೀಚಿಕೆಯಾಗಿದೆ.

ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹೆಸರು ಪ್ರಾಕ್ತನ ಶಾಸ್ತ್ರ. (ದಿ ಆರ್ಡರ್ ಆಫ್ ಥಿಂಗ್ಸ್) ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಫುಕೋ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾಕ್ತನ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಲ್ಲಿ ಬರೀ ವಿಶೇಷಣವು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಅವನ ಬರಹಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ರೂಪಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕ್ತನ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಸ್ರೆಲ್ ಹೇಳುವ ಕೆಲವು ವಿವರವನ್ನು ತನ್ನ ಚರ್ಚೆಗೆ ತಂದಿದ್ದಾನೆ. ಹಸ್ರೆಲ್ ಅತ್ಯಂತ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ತಂದ. ಅದನ್ನು ತೀರಾ ಸರಳೀಕರಣ ಮಾಡಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ – ಪೆನಮಾನಲಜಿ. ಇದು ನನ್ನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ನನ್ನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಸ್ರೆಲ್ ಇದನ್ನು ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಸೂತ್ರದಂತೆ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಲಕ್ಷಣಶಾಸ್ತ್ರ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಗೆ ದಕ್ಕಿದ ಥರ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಪೆನಮಾಲಜಿಯು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಆಗುವಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. (ಬೀಯಿಂಗ್) ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಧಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ತರ್ಕ ಮತ್ತು ನೀತಿ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕೂಡಾ ಅದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನ ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಎಂದೂ ಅನೇಕರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವಿಧ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆ, ನೆನಪು, ಕಲ್ಪನೆ, ಬಯಕೆ, ಕ್ರಿಯೆ, ಮುಂತಾದವು ಬರುತ್ತವೆ. ಹಸ್ರೆಲ್ ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಉದ್ದೇಶಿತ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ.ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವದ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಹಸ್ರೆಲ್ ಚರವಾದ ಅರಿವು, ಅವಕಾಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರಿವು, ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಫುಕೋ ನೇರವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಸತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಜೀವಂತವಾದ ಅನುಭವ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ.ಫುಕೋ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಅರಿವು ಎನ್ನುವುದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಪ್ರಾಕ್ತನ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನ ಕುರಿತಾದ ಅರಿವೂ ಹೌದು.ಪ್ರಾಕ್ತನ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವಿಧ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವೂ ಹೌದು. ಪ್ರಾಕ್ತನ ಎನ್ನುವುದು ಬರೀ ಒಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಒಂದು ಅದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಘಟನೆ ಅಥವಾ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿಗಳ ಜ್ಞಾನ ಪೂರಿತವಾದ ವಿವರಣೆ. ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನಾವು ಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಪ್ರಾಕ್ತನ ಎನ್ನುವುದು ಹಿಂದೆ ನಡೆದು ಹೋದ ಸಂಗತಿಗಳ

ನಿಜವಾದ ವಿವರಣೆಯೂ ಹೌದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪ್ರಾಕ್ತನ ಎನ್ನುವುದು ತಂಬಾ ಹಿಂದಿನದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತಾದೆ. ಅದು ಒಂದು ವಿಧಾನವು ಮಾತ್ರ. ಪ್ರಾಕ್ತನ ಎನ್ನುವುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕಥನವೂ ಹೌದು. ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರಾಕ್ತನವಾದ ರೂಪವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇದನ್ನು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅವನು ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಒಂದು ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವಂತೆ ವಿವರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಜ್ಞಾನವು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಫುಕೋ ಬಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮಾನವಿಕ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಹೌದು. ಹಾಗೆಂದು ಇದನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ನಮಗೆ ಒಂದು ವಿಧಾನವೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಒಂದು ವಿಧಾನದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾಕ್ತನ ರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಫುಕೋ ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮರೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಬ್ರಿಟೀಶರು ಇಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಹೇರಿದರು ಗ್ರಾಂಟ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾರತೀಯ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯೆನ್ನುವುದು ಮೂಲತಃ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬಾರದ ಮತ್ತು ನಿರರ್ಥಕವಾದ ಭಾರತದ ಸಕಲ ರೋಗಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಧರ್ಮ. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯಾನಿಟಿಗೆ ಇರುವಷ್ಟು ಉದಾರತೆಯು ಭಾರತದ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಗೆ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು : ಚಾರ್ಲ್ಸ್‌ಗ್ರಾಂಟ್ ಭಾರತದ ಧರ್ಮವನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುವಾಗ ಭಾರತೀಯ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಇರುವ ಒಂದು ಮುಖವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸುತ್ತಾನೆ.

1829ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಖಾಸಗಿ ಸಂಬಂಧಿತ ಕಾನೂನು ಜಾರಿಗೆ ಬಂತು. ಇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು 'ಆಧುನಿಕ'ವೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸಲಾಯಿತು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಾನೂನು ಎಂದರೆ ಅದು ತುಂಬಾ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಪರಿಣಿತವಾದುದು. ಹಾಗೂ ಆಢಳಿತ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸಲಾಯಿತು. 1831ರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಾನೂನನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ, ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸುವಂತೆ ಯೋಜಿಸಲಾಯಿತು. ಮಿಲ್‌ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸುಪ್ರೀಂ ಕೋರ್ಟಿಗೆ ತುಂಬಾ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕೊಡಲಾಯಿತು. ಇದು ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

1828ರ ತರುವಾಯ ಕಾರ್ನವಾಲೀಸ್ ಯಾವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದಿದ್ದನೋ ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಮನ್ರೋನ ಪದ್ಧತಿಯು ಜಾರಿಗೆ ಬಂತು. ಮನ್ರೋ ಭೂ ಕಂದಾಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತಗೊಳಿಸಿದ. ಖಾಸಗಿ ಆಸ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಭೂ ಕಂದಾಯ ವಿಧಿ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ.

1819-1830ರ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿನ ಜೇಮ್ಸ್ ಮಿಲ್ 'ಲಾರಿ ಫಾರ್ಮರ್' ಎಂದೇ ಕರೆಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟವನು. ಅವನು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಗ್ರಾಂಟ್‌ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಭಾರತೀಯ ಜನರಿಗೆ ನೈತಿಕ ಪಾಠದ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಅವನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಕ್ಕು ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ.

ದಾರಿದ್ರ್ಯ, ಹಿಂಸೆ, ಭೂತ ದೆವ್ವಗಳ ನಂಬಿಕೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಇಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ. ಇವೆಲ್ಲಾ ಭಾರತೀಯ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳು ಎಂದು ಅವನು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ಕಾನೂನು ಬೇಕು. ಕಾನೂನಿನ ಮುಖಾಂತರವೇ ಸಮಾಜವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

1822ರಿಂದ ಹಕ್ಕು ಪತ್ರದ ಕ್ರಮ (Record of Right) ಜಾರಿಗೆ ಬಂತು. ಇದು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮಾದರಿಯ ನ್ಯಾಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ನ್ಯಾಯ ತೀರ್ಮಾನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಜಿಲ್ಲಾ ನ್ಯಾಯಾಲಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ತರಲಾಯಿತು. ಅಪರಾಧಿಯಾಗಲೀ, ವಾದಿಯೇ ಆಗಲಿ ಕೋರ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತಾನೇ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸಬಹುದಿತ್ತು. ವಾದಿ, ಪ್ರತಿವಾದಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಂತೆ ಸಾಕ್ಷಿಗಳು ಕೂಡಾ ಕೋರ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಾಜರಾಗಬಹುದಿತ್ತು. ಹೀಗೆ "ಕಾನೂನು" ಎಂಬುದು ಅಧಿಕೃತವಾಯಿತು. ಭೂ ಕಂದಾಯ, ಉಪ್ಪಿನ ಮೇಲಿನ ತೆರಿಗೆಯು ಕೂಡಾ ಜಾರಿಗೆ ಬಂತು. ಅನೇಕ ಬ್ರಿಟೀಶ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವಂತೆ ಎಲ್ಲಾ ಕಾನೂನುಗಳು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಕೇತ (Codes) ಮತ್ತು ನ್ಯಾಯ ಪದ್ಧತಿಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ನಿಯಮ – ಇವೆರಡು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಹೀಗೆ ಭಾರತಕ್ಕೆ 'ಕಾನೂನು' ಎಂಬುದನ್ನು ವಸಾಹತು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೇರಲಾಯಿತು. ಅವರಿಗೆ ಸ್ಥಳೀಯ ಜ್ಞಾನವು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ನಾವು ಸ್ಥಳೀಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸನ್ನದು ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಬರುತ್ತದೆಯೇ ಎಂದು ಫುಕೋ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾಕ್ತನ ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಸ್ಥಳೀಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಂಕಥನವು ಕೂಡಾ ಸ್ಥಳೀಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಈವತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದು ಒಂದು ಭೇದವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಫುಕೋ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಸಂಕಥನವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಏಕತೆಯು ಅಸಾಧ್ಯ ಯಾವುದನ್ನು ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ವಂಶಾವಳಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪುನರ್ ಸಂಹಿತೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯೆ ಕೆಲವು ಮೌನಗಳೂ ಇವೆ. ಅಧಿಕಾರವೂ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. (ಫುಕೋ – ಸೊಸೈಟಿ ಮಸ್ಟ್ ಬಿ ಡಿಫೆಂಡೆಡ್) ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಮಾಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಫುಕೋ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಂಕಥನವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುವುದು ಅಂದರೆ ಅವುಗಳ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ಸಂಕಥನವು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೂಚಕನೂ ಒಂದು ಸಂಕೇತ ಸೂಚಿತನೂ ಒಂದು ಸಂಕೇತವಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವರಿಗೆ ನಡುವಿನಲ್ಲಿ ಸಂಕಥನವು ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಕಥನವು ಸ್ವಯಂಸಂಪೂರ್ಣ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಿಗಳ ನಿಲುವು. ಕೆಲವು ನಿಶ್ಚಿತವಲ್ಲ. ಅದು ಅನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಯಾವುದೇ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟಲಾಗಿದೆ. ಸಂಕಥನಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ದಾಖಲು ಮಾದರಿಯ ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅರ್ಥವೂ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಕೂಡಾ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಅದರ ಅರ್ಥವು ಹಾಗೆ ಇರಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರದ ನಿಲುವು. ಅನೇಕರು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿಗದಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವವಾದವು ನಿಜವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ರೂಪವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಯಾವುದನ್ನು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುವುದು ವಾಸ್ತವದ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ. ಈ ಮೂಲಕ ನಾವು ಅವುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಸೆಯುತ್ತೇವೆ.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾದ್ದು ಕನ್ನಡವು ಹಲವು ಮಾದರಿಯ ಜ್ಞಾನದ ರೂಪಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಗ್ರಂಥ ಋಣ

ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ.	1994	ರಂಗಪ್ರಪಂಚ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ.
ಅಗ್ರಹಾರ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ(ಸಂ)	2006	ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕಥನ ಕ.ಸ.ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.
ಟಿ.ಪಿ.ಅಶೋಕ	1999	ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ನೃಪತುಂಗ ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು-2.
ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ(ಸಂ)	1973	ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅರವಿಂದ ದರ್ಶನ ರಾಜ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.
ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ	2001	ಕಥನಶಾಸ್ತ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಜೆ.ಸಿ.ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.
ಆಶೀಶ್ ನಂದಿಯವರ	2009	ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು.
ಪ್ರ.ಸಂ: ಡಾ.ಎಂ.ಎಸ್.ಸುಂಕಾಪುರ	1975	ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರ ಮತ್ತು ತಾಯಿಯವರ ವಿಚಾರಗಳು ಅನು: ಶ್ರೀ ಎಲ್.ಜಿ. ಮೊಕ್ತಾಲಿಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪೀಠ ಮೈಸೂರು.
ಕನ್ನಡಿಗರಿಬ್ಬರು	2001	ಸತ್ಯಶೋಧನೆ, ಲೋಕಶಿಕ್ಷಣ ಟ್ರಸ್ಟ್.
ಎಸ್.ಕಾಕ್ಲೋಸ್	2000	ರಾಚನಿಕವಾದ ಮತ್ತು ನಿರಚನವಾದ
ಕಾರ್ಲ್‌ಮಾರ್ಕ್ಸ್	1990	ಆಯ್ದ ಕೃತಿಗಳು ಸಂಪುಟ 1 ನವಕರ್ನಾಟಕ. ಅನು: ಡಾ.ಕಾಶೀನಾಥ ಅಂಬಲಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ (ಕಲಾತ್ಮಕ ವಿವೇಚನೆ) (ಕಲೆಯ ಸ್ನಾತಕ, ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಹಾಗೂ ಡಿಪ್ಲೊಮಾ ಪಠ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಪ್ರಕಾರ) ಮೂಲ ಹಿಂದಿ: ಡಾ.ಮಮತಾ ಚತುರ್ವೇದಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಕೆ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ	1990	ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ ಕ.ಸ.ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು.
ಎಂ.ಎ.ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ	1955	ಋಗ್ವೇದ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಪ್ರಚಾರ ಪುಸ್ತಕ ಮಾಲೆ – 34.
ಕೇಶವಶರ್ಮ .ಕೆ.	1998	ಶಬ್ದರೇಖೆ, ಅಭಿನವ – ಬೆಂಗಳೂರು.
ಬಿ.ಡಿ.ಗಣಪತಿ	1974	ಸತ್ಯಶೋಧನೆ, ಜ್ಯೋತಿ ಪ್ರಕಾಶನ ಮಡಿಕೇರಿ.
ಗ.ಪ್ರ.ಪ್ರಧಾನ	1994	ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದ ಮಹಾಭಾರತ ಸರಸ್ವತೀ ರಿಸಬೂಡ(ಅನು) ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ.
ಗಾಂಧಿ	2008	ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್ಯ, ಗಾಂಧಿ ಸ್ಮಾರಕ ನಿಧಿ ಗಾಂಧಿ ಭವನ, ಕುಮಾರ ಪಾರ್ಕ್‌ಪೂರ್ವ ಬೆಂಗಳೂರು–1.
ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ	1992	ಸಾತತ್ಯ ಸ್ನೇಹ ಪ್ರಕಾಶನ ವಿಜಯನಗರ 2ನೆಯ ಹಂತ ಬೆಂಗಳೂರು.
ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ	1981	ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆ ಅಭಿಜಾತ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.
ಡಾ.ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು	2007	ಪ್ರಮಾಣ ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿ.ವಿ. ಹಂಪಿ.
ಗೊರೂರು ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್	1999	ನನ್ನ ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆ ನವಜೀವನ ಪ್ರಕಾಶನ ಮಂದಿರ, ಅಹಮದಾಬಾದ್.
ವಿ.ಕೃ.ಗೋಕಾಕ್	1975	ನವ್ಯತೆ ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು.
ಜಿ.ಎಸ್.ಚಕ್ರವರ್ತಿ	2003	ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರದೀಪ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು.
ಜಾ.ಗೋ.	1980	ಕಾವ್ಯಮಂಥನ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ.

ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.	1968	ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆ ಕಾವ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು.
ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.	1996	ಶ್ರೀಮದ್ಭಗವದ್ಗೀತಾ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಅಥವಾ ಜೀವನ ಧರ್ಮಯೋಗ ಕಾವ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು–14.
ಎಚ್.ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ	1978	ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ಕವಲುದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿ.ವಿ.
ಸಂ: ಡಾ.ಎಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ	1975	ಮಹಾತ್ಮ ಅನು: ಕೆ.ಎಸ್.ನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿ ಗಾಂಧೀಭವನ ಬಿ.ಆರ್. ಪ್ರಾಣೇಶರಾವ್ ಮಾನಸ ಗಂಗೋತ್ರಿ ಶಶಿಕಲಾ ಚಂದ್ರಶೇಖರ್, ಮೈಸೂರು.
ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ	2006	ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ ಬೆಂಗಳೂರು.
ಎಚ್.ದಂಡಪ್ಪ, ಬಿ.ಎನ್.ಸುಮಿತ್ರಬಾಯಿ	2006	ಸುವರ್ಣ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಕ.ಸ.ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.
ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ	1972	ಮಾತೆಲ್ಲ ಜ್ಯೋತಿ ಅಕಾಡೆಮಿ ಆಫ್ ಜನರಲ್ ಎಜುಕೇಶನ್ ಮಣಿಪಾಲ.
ದೇ.ಜವರೇಗೌಡ	1985	ರಾಷ್ಟ್ರಕವಿ ಕುವೆಂಪು ಕ.ಸ.ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ.
ಜಿ.ಟಿ.ದೇಶಪಾಂಡೆ(ಮೂ)	2000	ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಎನ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ(ಅನು) ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ.
ಡಾ.ಧನ್ಯಕುಮಾರ್ ಇಜಾರಿ	1970	ಆಯುರ್ವೇದ ವಿಜ್ಞಾನ ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿ.ವಿ, ಧಾರವಾಡ.
ಇ.ಎಂ.ಎಸ್.ನಂಬೂದಿರಿಪಾಡ್	2000	ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಭಾಸ್ಕರಮಯ್ಯ(ಅನು) ಜನವಾದಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಗುಂಡ್ಮಿ.

ಎಸ್.ನಟರಾಜ್. ಬೂದಾಳ್ 2006 ನಾಗಾರ್ಜುನನ ಮೂಲ ಮಾಧ್ಯಮಕ ಅಭಿನವ ಬೆಂಗಳೂರು.

ಎಂ.ಎಸ್.ನರಸಿಂಹಮೂರ್ತಿ 1985 ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಬೆಂಗಳೂರು ವಿ.ವಿ. ಬೆಂಗಳೂರು.

ನವ್ಯತೆ ನರಹಳ್ಳಿ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ 1999 ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಕನ್ನಡ ಭವನ ಜೆ.ಸಿ.ರಸ್ತೆ ಬೆಂಗಳೂರು.

ಡಿ.ಎಸ್.ನಾಗಾಭೂಷಣ 2007 ಕುವೆಂಪು ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ ಪ್ರಗತಿ ಗ್ರಾಫಿಕ್ಸ್ 119, 3ನೆಯ ತಿರುವು, 8 ನೆಯ ಮುಖ್ಯರಸ್ತೆ, ವಿಜಯನಗರ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಹಾ.ಮಾ.ನಾಗಾರ್ಜುನ 2008 ಛಂದೋ ಅಧ್ಯಯನ ರಾಸಿ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಾಶನ 83/1ಎ ಕೆ.ಎಸ್.ಆರ್.ಟಿ.ಸಿ ಬಡಾವಣೆ ಬನ್ನಿಮಂಟಪ, ಮೈಸೂರು.

ನಾಡೋಡಿ ಮದರಾಸು 1957 ವಿನೋಬಾ ಅಣಿಮುತ್ತುಗಳು ಮತ್ತೂರು ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ವಾಹಿನಿ ಪ್ರಕಾಶನ.

ಜಿ.ಎಚ್.ನಾಯಕ 2006 ಕೃತಿಸಾಕ್ಷಿ ಕ.ಸ.ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ 2010 ತೊಂಡುಮೇವು(9 ಕಂತೆ) ಬರಹ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್.

ಪಂಡಿತ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ 1954 ಕನ್ನಡ ನಾಡು ದೇಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಕೀ.ಶೇ: ಪಂಡಿತ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಕನ್ನಡ ಸಂಶೋಧನ ಸಂಸ್ಥೆ ಧಾರವಾಡ.

ಡಾ. ಪಾಂಡುರಂಗ ವಾಮನ ಕಾಣೆ (ಕುವೆಂಪು ಜನ್ಮಶತಮಾನೋತ್ಸವ ವರ್ಷ) ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರದ ಇತಿಹಾಸ (ಸಂಪುಟ 1: ಭಾಗ – 2)

		ಅನು: ಪ್ರೊ.ಎಸ್.ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್, ಎನ್.ಎಸ್.ಶಾರದಾ ಪ್ರಸಾದ್ ಕುವೆಂಪು ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ ಮೈಸೂರು. ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್ 1998 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಅಕ್ಷರ ಚಿಂತನ.
ಡಾ.ಎಂ.ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ	2008	ಭಾರತೀಯ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರವೇಶ ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ ಸಿದ್ದಾಪುರ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ.
ಪ್ರಸನ್ನ	2007	ನಟನೆಯ ಪಾಠಗಳು ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು. ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ 1993 ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ಅಧೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಬೆಂಗಳೂರು-2.
ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ	1993	ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಭುತ್ವ ಕ.ಸಾ.ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು-2.
ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ	2006	ಸುವರ್ಣವಿಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ.ಸ. ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.
ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ	2002	ಅಸಂಗತ ಕ.ಸಾ.ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.
ಎಸ್.ಎನ್.ಬಾಲಗಂಗಾಧರ(ಮೂಲ)	2010	ಸ್ಮೃತಿ-ವಿಸ್ಮೃತಿ:ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ರಾಜಾರಾಮ ಹೆಗಡೆ(ಅನು) ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ.
ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ	1972	ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸೆ ಕಾವ್ಯಾಲಯ ಪ್ರಕಾಶಕರು, ಮೈಸೂರು.
ಎನ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ	1973	ವೇದಾಂತಸಾರ ,ಕಾವ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು.
ಬಿಪಿನ್ ಚಂದ್ರ	2001	ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಹೋರಾಟ ಆರ್.ಎಲ್.ಅನಂತರಾಮಯ್ಯ(ಅನು) ನ್ಯಾಶನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್.
ಬಿಮಲ್‌ಕೃಷ್ಣಮತಿಲಾಲ್	2010	ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ.

ಬಿಮಲ್ ಕೃಷ್ಣಮತಿಲಾಲ್(ಮೂ) 2010 ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ.
ಮಮತಾ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿ
ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ
ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ.

ಮಲ್ಲೇಪುರಂ.ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ್ 2000 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ
ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿ.ವಿ., ಹಂಪಿ.

ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ 2000 ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆ
ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ
ಹಂಪಿ.

ಡಾ.ಮಹದೇವ ನಾರಾಯಣರಾವ್ ಜೋಶಿ 2007 ಋಗ್ವೇದ ಸೂತ್ರ ಮಂಜರಿ
ರೂಪ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ.

ಮಹಾತ್ಮಾಗಾಂಧಿ 1958 ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ನೀತಿ
ಗಾಂಧೀ ಸ್ಮಾರಕ ನಿಧಿ.

ಎನ್.ಜಿ. ಮಹಾದೇವಪ್ಪ 1971 ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರ–1
ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿ.ವಿ.
ಧಾರವಾಡ.

ಸಂ: ಡಾ.ಮಹೇಶ ಅಡಕೋಳಿ
ವಿದ್ವಾನ್ ಶಂಕರಭಟ್ಟ 1992 ಅನ್ನಂಭಟ್ಟ ವಿರಚಿತ ತರ್ಕ ಸಂಗ್ರಹ
(ಅನುವಾದ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಸಹಿತ)
ಆನಂದ ಪ್ರಕಾಶನ ಮೂರೂರು.

ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ 1997 ಸಮಗ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ (ಸಂ 2)
ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲಭಟ್ (ಸಂ)
ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ
ಸಮಿತಿ, ಮಂಗಳೂರು.

ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ 2006 ನಾಡೋಜ ಪಂಪ
ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ
ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಮೋ.ಕ.ಗಾಂಧಿ 1966 ಜೀವನ ಶಿಕ್ಷಣ
ಗಾಂಧೀ ಸ್ಮಾರಕ ನಿಧಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಶಾಖೆ.

ಮೋಹನ್ ದಾಸ್ ಕರಮಚಂದ್ ಗಾಂಧಿ	2008	ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್ಯ ಇಳಾ ಮುದ್ರಣ, ನಂ:36 40 ಅಡಿರಸ್ತೆ, ರಾಘವನಗರ ಬೆಂಗಳೂರು-26.
ಯೆರವಿನ ತಲೆಮಠ	2008	ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾದರಿಗಳು ಪ್ರಸಾರಾಂಗ.
ಸಿ.ಆರ್.ಯೆರವಿನ ತಲೆಮಠ	2008	ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾದರಿಗಳು ಕನ್ನಡ ವಿ.ವಿ.
ಎನ್.ರಂಗನಾಥ	1993	ಭರ್ತೃಹರಿಯ ವಾಕ್ಯಪದೀಯ ಶರ್ಮ(ಅನು) ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು ಡಿ.ಆರ್.ನಾಗಾರಾಜ್(ಸಂ) ಸಾಗರ.
ರಂಗೋ ಕುಲಕರ್ಣಿ ಸಂ.ದಿ.ನಾಗೇಶ	1977	ಯೋಗವಾಸಿಷ್ಠ ಪ್ರಕಾಶಕರು, ಪ್ರತಿಭಾ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ಶಿವಾಜಿ ಬೀದಿ, ಧಾರವಾಡ.
ರಂ.ರಾ.ದಿವಾಕರ	1985	ಸತ್ಯಾಗ್ರಹ ಕ.ಸ.ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ ನೃಪತುಂಗ ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.
ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ	2001	ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ(ಸಂ.1) ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಹಂಪಿ.
ಕ.ವೆಂ.ರಾಘವಾಚಾರ್	1973	ನಂದಾನೆನಪು ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು - 1.
ಕ.ವೆಂ.ರಾಘವಾಚಾರ	1974	ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್ ಮಹಾಕವಿಯ ಎಲೆಕ್ಟ್ ಫಿಲೆಕ್ತೇತೇಸ್, ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ ಮೈಸೂರು-1.
		ಟಿ.ವಿ.ರಾಚಪ್ಪ ಕರ್ಮ ನಿಯಮ (Trans lation of 'karma' and 'A study in karma' by Anniebesant and a few extracts from C.W. Lead Beaters works) ಅನು: ಟಿ.ವಿ.ರಾಚಪ್ಪ ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯಾಸಫಿಕರ್ ಫೆಡರೇಷನ್ ರಿಟೈರ್ಡ್ ೯ ಹೈಸ್ಕೂಲು ಹೆಡ್ಮಾಸ್ಟರ್ ಬೆಂಗಳೂರು-560004.

ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿ	2003	ಅಮೂರ್ತತೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ, 58, ಮಹಡಿ, 5ನೆಯ ಎ ಅಡ್ಡರಸ್ತೆ, ಸುಬ್ಬಣ್ಣಗಾರ್ಡನ್, ಬೆಂಗಳೂರು.
ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿ	1999	ದೇಶೀವಾದ ಕ.ಸಾ.ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.
ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿ	2004	ನಡುಹಗಲಿನಲ್ಲಿ ಕಂದೀಲುಗಳು ಲೋಹಿಯಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬಳ್ಳಾರಿ.
ಮೂಲ: ರಾ.ದ.ರಾನಡೆ	1988	ಬ್ರಹ್ಮಸೂತ್ರಗಳು ಅ.ರಾ.ಸೇ. ಶ್ರೀ ಶಂಕರಲಿಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ ಭರಮಸಾಗರ–577519.
ಸಿ.ಎನ್.ರಾಮಚಂದ್ರನ್	2002	ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಬೆಂಗಳೂರು–2.
ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್	2002	ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆ ಕ.ಸಾ.ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.
ಡಿ.ಲಿಂಗಯ್ಯ	1979	ಶಿವಪುರದ ಧ್ವಜ ಸತ್ಯಾಗ್ರಹ ಶಿವಪುರ ಧ್ವಜ ಸತ್ಯಾಗ್ರಹ ಟ್ರಸ್ಟ್
ಡಿ.ಲಿಂಗಯ್ಯ	1979	ಶಿವಪುರದ ಧ್ವಜ ಸತ್ಯಾಗ್ರಹ ಟ್ರಸ್ಟ್, 215, ಸದಾಶಿವನಗರ ಬೆಂಗಳೂರು – 6.
ಸಂ: ಲೂಯಿ ರೈಸ	2006	ಅಮರಕೋಶ (ಅಮರಸಿಂಹನ) ಪ್ರೊ.ಎನ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಸಂಸ್ಕರಣ ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಮೈಸೂರು.
ಲೂಯಿರೈಸ್(ಸಂ)	2006	ಅಮರ ಸಿಂಹನ ಅಮರಕೋಶ ಎನ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿ.ವಿ.
ವಿ.ಐ.ಲೆನಿನ್	1988,	ಲೆನಿನ್ ಆಯ್ದ ಕೃತಿಗಳು

	1989	ಸಂಪುಟ.3, ಸಂಪುಟ 2 ನವಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು.
ಪ್ರೊ.ಜಿ.ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ	1998	ಎರವಲು ಪದಕೋಶ ನವಕರ್ನಾಟಕ ಪಬ್ಲಿಕೇಶನ್.
ಪ್ರೊ.ಜಿ.ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ	1997	ಇಗ್ಗೋ ಕನ್ನಡ ನವಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ.
ಡಾ. ಓ.ವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರಿ	2001	ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಡಿ.ವಿ.ಕೆ.ಮೂರ್ತಿ, ಮೈಸೂರು-4
ಡಿ.ಎನ್.ಶಂಕರಭಟ್	2008	ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪದಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡದ್ದೇ ಪದಗಳು ಬಾಶಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ.
ಡಾ.ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ	1983	ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನ ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು.
ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ	1999	ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಪದಕೋಶ ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ ಕಾಮಧೇನು ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು.
ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ	1999	ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು.
ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ	1983	ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನೆ ಶಾರದಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು-53.
ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ	1989	ಟಿ.ಎಸ್.ಎಲಿಯಟ್ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯಸಂದರ್ಭ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ.
ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.	1999	ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಪದಕೋಶ ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ ಕಾಮಧೇನು, ನಂ.6 ನಾಗಪ್ಪ ರಸ್ತೆ, ಶೇಷಾದ್ರಿಪುರಂ, ಬೆಂಗಳೂರು.
ಶಿವಾರೆಡ್ಡಿ .ಕೆ.ಸಿ.	2003	ಕುವೆಂಪು ಸಮಗ್ರ ಗದ್ಯ 1 ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿ.ವಿ., ಹಂಪಿ.
ಶಿವಾರೆಡ್ಡಿ .ಕೆ.ಸಿ.	2004	ಕುವೆಂಪು ಸಮಗ್ರ ಗದ್ಯ 2 ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿ.ವಿ., ಹಂಪಿ.
ಎಲ್.ಎಸ್.ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್	1991	ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳ ಮನೋಧರ್ಮ ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಬೆಂಗಳೂರು ವಿ.ವಿ, ಬೆಂಗಳೂರು-56.

ಡಾ.ಶ್ರೀಧರಹೆಗ್ಡೆ ಭದ್ರನ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಮಹಾಕಾವ್ಯ
ಅಭಿನವ 17/18-2
ಮೊದಲನೆಯ ಮುಖ್ಯರಸ್ತೆ,
ವಿಜಯನಗರ, ಬೆಂಗಳೂರು-40.

ಶ್ರೀಮನ್ ನಾರಾಯಣ 2001 ಮಹಾತ್ಮಗಾಂಧಿಯವರ ಆಯ್ದ ಕೃತಿಗಳು(3)
ನವಜೀವನ ಪ್ರಕಾಶನ ಮಂದಿರ
ಅಹಮದಾಬಾದ್.

ಶ್ರೀರಂಗ 1983 ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಾಯ ಸಂಗ್ರಹ
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ.

ಶ್ರೀರಂಗ ಮಹಾಗುರು 1997 ಅಮರವಾಣೀ ಅಷ್ಟಾಂಗ ಯೋಗಮಂದಿಲ್ಪು
957, ಶೇಷಾದ್ರಿ ಅಯ್ಯರ್ ರಸ್ತೆ, ಮೈಸೂರು.
ಶ್ರೀ ರಂಗ ಮಹಾಗುರುಗಳ ಅಮರವಾಣಿ

ಸಂಪದ್ಗಿರಿರಾವ್(ಅಧ್ಯಕ್ಷರು) 1970 ಕರ್ನಾಟಕದ ಪರಂಪರೆ(ಸಂ.2)
ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯ ಸರ್ಕಾರ.

ಸಾ.ಕೃ.ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್ 1984 ಆಯುರ್ವೇದದಲ್ಲಿ ನಾಡೀ ವಿಜ್ಞಾನ
ಐ.ಬಿ.ಹೆಚ್. ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಎಂ.ಎಸ್.ಸುಂಕಾಪುರ 1975 ಅರವಿಂದರ ಶಿಕ್ಷಣ ವಿಚಾರ
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪೀಠ
ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಧಾರವಾಡ.

ಸುಕುಮಾರ್ ಅಮ್ಮಿಕೋಡ್ 2005 ತತ್ವಮಸಿ
ವಿ.ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ(ಅನು)
ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ.

ಸುನಿಲ್ ಸಹಸ್ರಬುಧೆ 2003 ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಗಾಂಧಿಯ ಸವಾಲು
ಕೆ.ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿ(ಅನು)
ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ,
ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು-18.

ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ 2004 ಅರೆ ಶತಮಾನದ ಅಲೆ ಬರಹಗಳು
(ಸಂ: ಟಿ.ಪಿ.ಅಶೋಕ) ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ,
ಸಾಗರ.

ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ 2000 ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಜಗತ್ತು
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ.

ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ(ಅನು) 1998 ಗಾಂಧಿ ಬರಹಗಳ ಸಂಕಲನ ಸ್ವರಾಜ್ಯದ
ಹಾದಿ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು,
ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, ಪುತ್ತೂರು.

ಸುಮಿತ್ರ.ಎಲ್.ಸಿ.	2002	ಕಾಡು–ಕಡಲು ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ ವಿವೇಕಾನಂದ ಕಾಲೇಜು ಪುತ್ತೂರು–574203.
ಸುರೇಂದ್ರನಾಥ್ ಮಿಣಜಗಿ	2000	ಸೃಜನ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆ ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ ಬೆಂಗಳೂರು.
ಸೋಮನಾಥಾನಂದ	1970	ಉಪನಿಷತ್ ಭಾವಧಾರೆ ಶ್ರೀ ರಾಮಕೃಷ್ಣಾಶ್ರಮ,ಮೈಸೂರು–570020.
ಸ್ವಾಮಿ ಆದಿದೇವಾನಂದ	1981	ಪಾತಂಜಲಿಯೋಗ ದರ್ಶನ ಶ್ರೀ ರಾಮಕೃಷ್ಣಾಶ್ರಮ, ಮೈಸೂರು–2.
ಸ್ವಾಮಿ ಆದಿದೇವಾನಂದ	1970	ಪಾತಂಜಲಿ–ಯೋಗ ದರ್ಶನ ಶ್ರೀ ರಾಮಕೃಷ್ಣಾಶ್ರಮ, ಮೈಸೂರು.
ಹರಿದಾಸ ಭಟ್ಟಚಾರ್ಯ	1975	ಯುಗಯಾತ್ರಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ(ಸಂ.3) ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿ.ವಿ.
ಹರಿದಾಸ ಭಟ್ಟಚಾರ್ಯ	1975	ಯುಗಯಾತ್ರೀ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ(ಸಂಪುಟ 3) ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ.
ಸಂ: ಡಾ.ಹಾ.ಮಾ.ನಾಯಕ	1971	ಭಾರತೀಯ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲಾಂಶಗಳು ಕ.ಅ.ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈಸೂರು.
ಸಂ: ಡಾ.ಹಾ.ಮಾ.ನಾಯಕ	1973	ಭಾರತೀಯ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ರೂಪುರೇಖೆಗಳು ಮೂಲ: ಎಂ.ಹಿರಿಯಣ್ಣ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ ಅನು: ಡಾ.ಪ್ರಭುಶಂಕರ, ಮೈಸೂರು.
ಜಿ.ಸಿ.ಹಿಪ್ಪರಗಿ	1982	ವಿಚಾರಮಯೂರ ಪಂಪಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ.
ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆ	2001	ಅಲಂಕಾರತತ್ತ್ವ ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ.

REFERENCE

1) Abrahams M.H. 2000 A Glossary of Literary terms.
2) Antony eashophe 1983 poetry as discourse methurn
3) Andrew Edgar 1998 key concepts in cultural theory
4) Ayn Rand 1971 The Romantic Manifesto
5) Alan Swingwood 1986 Sociological poetics and Aesthetic theory
6) Anand Prakash 2002 Marxist literary theory - A view worldview
7) Antony Easthope 1983 Poetry as discourse methurn
8) Aijaz Ahmad 1999 In theory
9) Arjun Appadorai 1981 Worship and confident under colonial rule.
10) Amilcar caral National liberty.
11) Ashish nandy 1983 The Intemate enemy.
12) Bill Asheroft 1001 Key concepts in post colonial studies
13) Bijaykumar das 2005 Twentieth century literary criticism Atlantic
14) Bakhtin M.M. ? The dialogic imagination
15) Bill Asheroft 1989 The Empire writes back
16) Cherif Murray 2004 Key writers on Art; From Antiquity to the nineteenth century
17) Catherine Belsey 1980 Critical Practice
18) Christopher Norris 1987 Derrida Fontana Press
19) Charis Smaje 2000 National Hierachies
20) Carol A. Brekenridge 1994 Orientalism and the post colonial Predieament.
21) Diana Brydon 2000 Post colonialism
22) Devi G.N 2007 Indian literary criticism
23) David Punter 2000 Post colonial Imagings
24) David Punter ? Romanticism Modernism Lyric
25) David Dillon 1983 mar: the first 100 years
26) Elizabeth Frued 1987 Return of readers Reader response criticism methurn

27) Fredric Jameson 1974 Marxism and Forms

28) Frant 2 Fanon 1990 Wretched of Earth

29) Fredric Jameson 1974 Third world Literature of Multinational Capitalism.

30) Geddes & grossef 1999 Dict. Of Art

31) Gauri Vishwanathan 1989 Maaks of Conquest faber and faber

32) Gyana Prakash Post orientalist histories of Third world

33) Gyana Prakash Science between lines

34) Harish trivedi 2007 The Nation across the world

35) Homi .K. Bhabha 1994 The Location of culture

36) Hill is Miller 1991 Theory Now and then

37) Jeremy Hawthorn 2000 A Glossary of contemporary literary theory Arnold - London

38) Julian wolfreys 2002 Key concepts in literary theory

39) James Powel 2000 Derrida For Beginners

40) Leela Gandhi 1998 Post colonial theory

41) Lucient Goldman 1964 Towards sociology of novel

42) Lucien Goldman 1964 The Sociology of literature

43) Luis Dumont 1999 Homothierachias

44) Michel Payne 1996 Dictionary of cultural and literary theory

45) Martin Gray 1984 A Dictionary of literary terms

46) Michel Foucault 1966 The order of things

47) Michel Dillon 2010 Introducing to Sociological theory

48) Milton C.Albert The sociology of Art and literature

49) Michel Foucault 1997 The archaelogu of Konowledge

50) Pontey ? Signs Part - I

51) Pramod .K. Nayar 2009 A short history of English literature

52) Patricia Waugh 1998 Modern literary theory A Reader

53) Partho chattarjee 1997 The Nation and its fragments

54) Pierre macherey 1996 The Theory of Literary problem
55) Partho chattarjee 1986 Nationalist thought and the colonial world
56) Pramodini verma 2007 Introducing Postcolonial theories
57) Pillsbury W.B. 1932 An Elementary Psyehology of Abnormal
58) Raymond Williams 1977 Marxism and literature
59) Raymond Williams 1983 keywords
60) Ranjith Guha 2002 Elementary Aspects of peasant insurgency in colonial india
61) aymond Williams 1961 The Long Revolution
62) Ranajith Guha (Ed:) 1998 subaltern studies
63) Ronald Inden 1990 Imaging India
64) Ranjith Guha 1998 Dominance Without the hegemony
65) Raymond Williams Culture (Article)
66) Srinivas M.N. 1990 The remembered village
67) Sudipta Kaviraj (Ed:) 1997 Politics in India
68) Sudipta Kaviraj 1995 The unhappy Consciousness
69) Sudipta Kaviraj 2001 Civil sociology
70) Srinivasan D. 1972 Problems of Aesthetics
71) Stephon Regan(ed? 1997 The eagleton Reader
72) Satish Poduval 2005 Refiguring culture. History theory and Aesthetic
73) Terry eagleton 1989 literary theory an introduction
74) Tony Myers 2005 Literature in English pre-1914
75) Terry Eagleton 1986 Criticism and idealogy
76) Taisha Abraham 2007 Introducing Post colonial theories
77) Veena Das 1995 Critical Events
78) Vinaylal 2006 The history of history
79) Walter Benjamin 1982 Illuminations
80) Devid ngellener (oxford) Sheldon Pollack and maxweberian than he thinks

ಗ್ರಂಥಋಣ

1. Gramshi-Prison note bookG philosophy, p. 659.
2. ಹರ್ಬರ್ಟ್ ಮಾರ್ಕೂಸ್ 1967 ಅಗ್ರೆಸಿವ್‌ನೆಸ್ ಇನ್ ಅಡ್ವಾನ್ಸಡ್ ಇಂಡಸ್ಟ್ರಿಯಲ್ ಸೊಸೈಟಿ.
3. eric fromm - marx's concept of man 1961 milestones of thought fredrick ungar publing co newyork 31- 32.
4. 3 spade 1995, jeanpaul satre's being and nothingness.
5. ನೋಡಿ: ಫುಕೋ– 1970 ದಿ ಆರ್ಡರ್ ಆಫ್ ಥಿಂಗ್ಸ್ ಪುಟ 166–69.
6. ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಹೊರ್ಕೆಮಾರ್ ಅಂಡ್ ಥಿಯೊಡರ್ ಡಬ್ಲ್ಯು ಅಡರ್ನೊ 1972 ಡಯಲಿಕ್ಟಲ್ ಎನ್ ಲೈಟನ್ ಮೆಂಟ್ ಸೀಬರಿ ಪ್ರೆಸ್ ಪು23.
7. ಗಿಲ್ಲಿಸ್ ಡೆಲ್ಯೂಷೆ 1990 ದಿ ಲಾಜಿಕ್ ಆಫ್ ಸೆನ್ಸ್ ಕೊಲಿಂಬಿಯಾ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರಸ್ ಪುಟ 5.
8. ಹೆಗೆಲ್ 1977 ಫೆನೆಮಾನಲಜಿ ಆಫ್ ಸ್ಪಿರಿಟ್ ಆಕ್ಸಫಡ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್ ಪುಟ 89.
9. ಫೋರ್ ಫಂಡಮೆಂಟಲ್ ಕಾನ್ಸೆಪ್ಟ್ಸ್ ಆಫ್ ಸೈಕೋಅನಾಲಿಲಿಸ್ ನಾರ್ಟನ್ ಅಂಡ್ ಕಂಪೆನಿ ಪುಟ 103.
10. ವಿಲಿಯಂ ಲಿಯೋನ್ ಮಾಕ್ ಬ್ರೈಡ್ 1977 ಮಾರ್ಟಿನ್ ಪ್ರೆಸ್ ನ್ಯೂಯರ್ಕ ಪು 21.
11. ವಾಲ್ಟರ್ ಲಾರೆ – ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡನ 1973 ದಿ ಕಾನ್ಸೆಪ್ಟ್ ಆಫ್ ಡ್ರೆಡ್ ಪ್ರಿನ್ಸಟನ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್ ಪುಟ 73.
12. ಮಾರ್ಟಿನ್ ಹೈಡೆಗಾರ್ 1966, ಬೀಯಿಂಗ್ ಅಂಡ್ ಟೈಮ್, ಪುಟ 62. ಸ್ಟೇಟ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್ ನ್ಯೂಯರ್ಕ್.
13. ಫುಕೋ ದಿ ಆರ್ಡರ್ ಆಫ್ ಥಿಂಗ್ಸ್ ಟವಿಸ್ಟಾಕ್ ಪಬ್ಲಿಕೇಶನ್ಸ್.
14. ಪಿಯರೆ ಮೆಶಿಯರಿ 2011 ಹೆಗೆಲ್ ಆರ್ ಸ್ಪಿನೋಜಾ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಆಫ್ ಮಿನ್ನೊಸಾಟ ಪು. 78.
15. ಮೆಶಿಯರಿ ಅದೇ ಪುಟ 9.
16. ಹೆಗೆಲ್2001 ದ ಫಿಲಾಸಫಿ ಆಫ್ ಹಿಸ್ಟ್ರಿ ಪು.19 ಬಟೊಚೆ ಬುಕ್ಸ್ ಕಚ್ನೆರ್.
17. ಡಚ್ ದೇಶದ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ – ಸ್ಪಿನೋಜಾ 1632.
18. ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್ ದ ಕಾನ್ಸೆಪ್ಟ್ ಆಫ್ ಡ್ರೆಡ್ – ಟೈಮ್ ಪುಟ 75 ಪ್ರಿನ್ಸಟನ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರಸ್ 1973– ವಾಲ್ಟರ್ ಲಾರೆ.

19. ಹೆಗೆಲ್ – ಪೆನಮಾನಲಜಿ ಆಫ್ ಮೈಂಡ್.

20. ಕಾರ್ಲ್ ಕೋರ್ಚೆ 2008 ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸಂ ಅಂಡ್ ಫಿಲಾಸಫಿ ಪುಟ 66 ಮಂತ್ಲಿ ರಿವ್ಯೂ ಪ್ರೆಸ್ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್.

21. ನೋಡಿ: ಹೀದನ್ ವೈಟ್ 1978 ಟ್ರಾಪಿಕ್ಸ್ ಆಫ್ ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಪುಟ 101 ದ ಜಾನ್ಸ್ ಹಾಪ್ಕಿನ್ಸ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.

22. ನೋಡಿ: ಹೆಗೆಲ್ – ದಿ ಪೆನಮಾನಲಜಿ ಆಫ್ ಮೈಂಡ್.

23. ನೋಡಿ: ಗ್ರಾಂಶಿಯ ಹೆಜೆಮನಿ ಪ್ರಶ್ನೆ.

24. ಟೆರಿಈಗಲ್ಟನ್ 1991 ಈಡಿಯಾಲಜಿ ಪುಟ 122 ವರ್ಸೊ.

25. ಸ್ಪಿನೋಜಾ) (ಮ್ಯಾಥ್ಯು ಜೆ.ಕಿಸ್ನರ್ 2014 ಎಸ್ಸೇಸ್ ಆನ್ ಸ್ಪಿನೋಜಾ ಎಥಿಕಲ್ ಥಿಯರಿ ಆಕ್ಸ್ ಫರ್ಡ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.

26. ಮೆಶಿಯರಿ 2011 ಹೆಗೆಲ್ ಆರ್ ಸ್ಪಿನೋಜಾ ಪುಟ 183.

27. ಪ್ರಾಯ್ಡ್ – ಮೌರ್ನಿಂಗ್ ಅಂಡ್ ಮೆಲಂಕಲಿ 1917.

28. ಲಕಾನ್ 1988 ಸೆಮಿನಾರ್ 2– ಪುಟ 319.

29. ಲಕಾನ್ ಸೆಮಿನಾರ್ ಬುಕ್ 11 ಮತ್ತು ಪ್ರಸೆಂಟೇಶನ್ ಆನ್ ಸೈಕಿಕಲ್ ಕ್ಯಾಶುವಲಿಟಿ.

30. ನೋಡಿ: ಲಕಾನ್ ಸಮಿನಾರ್ 3 ಮತ್ತು ಲೊರೆನ್ಜೊ ಚೈಸಾ 2014 ಲಕಾನ್ ಅಂಡ್ ಪಿಲಾಸಫಿ ಪು 172.

31. ಲಕಾನ್ ಸೆಮಿನಾರ್ 20 ಪುಟ 239.

32. ಫುಕೋ 1982 ದಿಸ್ ಇಸ ನಾಟ್ ಎ ಪೈಪ್ ಪುಟ 21 ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಆಫ್ ಕ್ಯಾಲಿಫೋರ್ನಿಯಾ.

33. ಥಾಮಸ್ ಖುನ್ (ಫ್ರಿಪೇಸ್) – ದಿ ಸ್ಟಕ್ಚರ್ ಆಫ್ ಸೈಂಟಿಪಿಕ್ ರೆವ್ಯೂಷನ್ 1970 ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಆಫ್ ಚಿಕಾಗೋ ಪ್ರಸ್.

34. ವಾಲ್ಟರ್ 2007ಪ್ರೀಡ್ಮನ್ ಕ್ರಿಟಿಕ್ ಆಫ್ ಥಿಯರಿ ಆಫ್ ಎವ್ಯೂಷನ್ ಪುಟ 5.

35. ನೋಡಿ: ದಿ ಕ್ರಟಿಕ್ ಆಫ್ ಇಂಪ್ಯೂರ್ ರೀಸನ್ ಪೊಲೊಟಿಕಲ್ ಥಿಯರಿ □ಸಂ 18 1990 437– 469.

36. ಮಿಶಯಲ್ ಫುಕೋ ಮತ್ತು ಗಿಲ್ಲಿಸ್ ಡೆಲ್ಯೂಷೆ 1977 ಇಂಟಲೆಕ್ಚವಲ್ ಅಂಡ್ ಪವರ್ – ಕೌಂಟರ್ ಮೆಮರಿ ಪ್ರಾಕ್ಟೀಸ್ : ಸಿಲೆಕ್ಟಡ್ ಇಂಟರ್ ವ್ಯೂಸ್ ಸಂ: ಡಿ.ಎಫ್. ಬೌಚಾರ್ಡ ಕಾರ್ನಲ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್ 205– 217.

37. ಲಕಾನ್ ಸೆಮಿನಾರ್ 4 ಪುಟ 204– 5 ಮತ್ತು 161.

38. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಡೈಲಾನ ಇವಾನ್ಸ್ 1996 ಡಿಕ್ಷನರಿ ಆಫ್ ಲಕಾನಿಯನ್ ಸೈಕೋಅನಾಲಿಸಿಸ್ ರೂತ್ಲೆಜ್ ಪುಟ62.

39. ನೋಡಿ: ದಿಪೇಶ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಪ್ರವಿಂಶಿಲೈಸಿಂಗ್ ಯೂರೋಪ್ ಪುಟ 6, 65, 70.
40. ಅಯಾನ್ ರಾಂಡ್ 2007 ಅಟ್ಲಾಸ್ ಶ್ರಗಡ್ ಪೆಂಗ್ವಿನ್ ಬುಕ್ಸ್ ಪುಟ 871.
41. ಡೆಸ್ಕಾರ್ಟ್ಸ್ – ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಮೆಥಡ್.
42. ಡೆಸ್ಕಾರ್ಟೆಸ್ – ಎ ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಆನ್ ಮೆಥಡ್.
43. ನೋಡಿ : ಲೊರೆನ್ಝೊ ಚಯೆಸ 2014 ಲಕಾನ್ ಅಂಡ್ ಫಿಲಾಸಫಿ ಪುಟ 23.
44. ಜೂಲಿಯಾ ಕ್ರಿಸ್ಟೇವಾ 1974 ರೆವ್ಯೂಷನ್ ಇನ್ ಪೊಯೆಟಿಕ್ ಲ್ಯಾಂಗ್ವೇಜ್.
45. ಪೌಲ್ ದಮಾನ್ 2002 ದಿ ರೆಸಿಸ್ಟನ್ಸ್ ಟು ಥಿಯರಿ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಆಫ್ ಮಿನಸ್ಸೋಟ ಪ್ರೆಸ್.
46. ಹಿಸ್ಟ್ರಿ ಅಂಡ್ ಕ್ಲಾಸ್ ಕಾನ್ಶಿಯಸ್.
47. ಕ್ಯಾಪಿಟಲ್ 2 ಪುಟ 435.
48. ಎಮಿಲಿ ಬೆನೆವಿನಿಸ್ಟೆ 1973 –ಪ್ರಾಬ್ಲೆಂಸ್ ಇನ ಜನರಲ್ ಲಿಂಗ್ವಸ್ಟಿಕ್ ಮಿಯಾಮಿ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.
49. ನೋಡಿ: ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹಿಸ್ಟ್ರಿ ಅಂಡ್ ಕ್ಲಾಸ್ ಕಾನ್ಶಿಯಸ್‌ನೆಸ್ ಎಂ.ಐಟಿ ಪ್ರೆಸ್ 1972.
50. ಜಿಜೆಕ್ ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ನೋಡಿ : ಪಾರಲಕ್ಸ್ ವ್ಯೂ.
51. ಕ್ರಿಟಿಕ್ ಆಫ್ ಪ್ಯೂರ್ ರೀಸನ್.
52. ಡೈಲಾನ್ ಎವಾನ್ 1996 ಡಿಕ್ಷನರಿ ಆಫ್ ಲಕಾನಿಯನ್ ಸೈಕೋಎನಾಲಿಸಿಸ್.
53. ಅಡ್ರಿನ್ ಪಾರ್ 2010 ದ ಡೆಲ್ಯೂಜ್ ಡಿಕ್ಷನರಿ ಎಡಿನ್ ಬರ್ಗ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್ ಪುಟ 76.
54. ದಿ ಸಿಂಬಾಲಿಕ್, ದ ಸಬ್ಲೈಮ್, ಅಂಡ್ ಸ್ಲವೋಜ್ ಜಿಜೆಕ್ಸ ಥಿಯರಿ ಆಫ್ ಫಿಲ್ಮ್.
55. ಮ್ಯಾಥ್ಯು ಜೆ. ಕಸ್ನರ್ 2014 ಎಸ್ಸೇಸ್ ಓನ್ ಸ್ಪಿನೋಜಾ ಎಥಿಕಲ್ ಥಿಯರಿ ಆಕ್ಸ್ ಫರ್ಡ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರಸ್ ಪುಟ2.
56. ಹೆಗೆಲ್ 2001 ದ ಫೆನಮಾನಜಿ ಆಫ್ ಮೈಂಡ್ ಜೆ.ಬಿ. ಬೈಲ್ಲೆ ಬ್ಲಾಕ್ ಮಾಸ್ಕ್ ಕಾಂ ಪುಟ 128.
57. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಲಕಾನ್ ಸೆಮಿನಾರ್ 11.
58. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಸ್ಟಡೀಸ್ ಆನ್ ಹಿಸ್ಟಿರಿಯಾ ಪುಟ 15.
59. ಸ್ಲೊಮೊಅವಿನೆರಿ 1972 ಹೆಗೆಲ್ ಥಿಯರಿ ಆಫ್ ದಿ ಮಾಡರ್ನ ಸ್ಟೇಟ್ – ಡಬ್ಲು, ಡಬ್ಲು, ಮಾಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ಒಆರ್ಜಿ.
60. ಫುಕೋ– ಡಿಸಿಪ್ಲಿನ್ ಆಂಡ್ ಪನಿಶ್.
61. ಮನಿ ಅಂಡ್ ದ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್.

62. ಪಿಯರೆ ಬೌರ್ಡಿಯು 1984 ಡಿಸ್ಟಿಕ್ಷನ್ ಹಾರ್ವರ್ಡ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರಸ್ ಪುಟ 231.
63. ನೋಡಿ: ಲಕಾನ್ ಆಂಗ್ಸೈಸಿಟಿ 1962 ಪುಟ 63.
64. ಸದೆ– ಗ್ಲೋಬಲ್ ಗ್ರೇ 2016.
65. ಪ್ರೆಡ್ ಬಾಟಂಗ್ (ಸಂ)ಬ್ಯಾಟೆಲ್ ರೀಡರ್ – ಚಾನ್ಸ್ 1997 ಬ್ಲಾಕ್ ವೆಲ್ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್.
66. ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್ ಇದರ್ ಆರ್.
67. ಪ್ರಾಯ್ಡ್ – ಫ್ಯಾಂಟಸಿ ಅಂಡ್ ಯುಟೋಪಿಯಾ ಪುಟ 145.
68. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಅಸ್ತೆಟಿಕ್ ಡೈಮೆನ್ಶನ್ ಪುಟ 173.
69. ಲೆವಿನಸ್ 2010 ರೀಸೇಯಿಂಗ್ ದ ಹ್ಯೂಮನಿಸಂ.
70. ರೀ ಸೇಯಿಂಗ್ ದ ಹ್ಯೂಮನ್– ಕಾರ್ಲ್ ಸೆಡೆಬರ್ಗ 2010 – 9.
71. ಲೆವಿನಸ್ ರೀಡರ್ ಪುಟ 108.
72. ಹೊರ್ಕೆಮಾರ್ ಮತ್ತು ಅಡರ್ನೊ –1941 ದ ಡಯಲಿಕ್ಟ್ ಆಫ್ ಎನ್‌ಲೈಟನ್ಮೆಂಟ್.
73. ಲಕ್ಲು 2005 ಆನ್ ಪಾಪಿಲಿಸ್ಟ್ ರೀಸನ್ ವರ್ಸೊ ಪುಟ 15.
74. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಸ್ಟಡೀಸ್ ಆನ್ ಹಿಸ್ಟಿರಿಯಾ.
75. ಪ್ರಾಯ್ಡ್ – ಬಿಯಾಂಡ್ ಪ್ಲೆಶರ್ ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಲ್.
76. ಅಲಿನ್ ಬ್ಲೂಂ (ಅನು) 1991 ದಿ ರಿಪಬ್ಲಿಕ್ ಆಫ್ ಪ್ಲೆಟೋ ಪುಟ. 408 ಬೇಸಿಕ್ ಬುಕ್ಸ್.
77. ಅದೇ ಬುಕ್ 2.
78. ಅದೇ ಬುಕ್ 7 514 ಅ 520 ಬಿ.
79. ವಿಟ್ಗಿಂಗ್ಸ್ಟನ್ ಫಿಲಾಸಫಿಕಲ್ ಇನ್ವೆಸ್ಟಿಗೇಶನ್ 1986 ಬಾಸೆಲ್ ಬ್ಲಾಕ್ ವೆಲ್.
80. ಬರ್ಗಸನ್ ಮಾಟರ್ ಅಂಡ್ ಮೆಮರಿ 1896.
81. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ ಬರ್ಗ್ ಸನ್ – ಮ್ಯಾಟರ್ ಅಂಡ್ ಮೆಮೊರಿ.
82. ಅಲೈನ್ ಬದಿಯೊವ್‌ನ 2007 ಬೀಯಿಂಗ್ ಅಂಡ್ ಇವೆಂಟ್ (ಕಂಟಿನ್ಯೂಂ) ಪುಟ 6.
83. ಡೇನಿಯಲ್ ಸಿ.ಡೆನೆಟ್ 1991 ಕಾನ್ಸಿಯಸ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ಲೆಯಿನಡ್ ಬ್ಯಾಕ್ ಬೆ ಬುಕ್ಸ್.
84. ಡೆನೆಟ್ 2006 ಬ್ರೇಕಿಂಗ್ ದ ಸ್ಪೆಲ್ ಪಂಗ್ವಿನ್ ಬುಕ್ಸ್.
85. ಡೆಸ್ಕಾರ್ಟೆಸ್ 2006 ಎ ಡಿಸ್ಕೋಸ್ ಓನ್ ದಿ ಮೆಥೆಡ್ ಪಾರ್ಟ್ 6 ಪು.51 ಓಕ್ಸ್ ಪರ್ಡ್ ವರ್ಲ್ಡ್ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ಸ್.
86. ಲೂಯಿಸ್ ಅಲ್ತೂಸರ್ 1971 ಲೆನಿನ್ ಅಂಡ್ ಫಿಲಾಸಫಿ ಅಂಡ್ ಅದರ್ ಎಸ್ಸೇಸ್ ಎನ್.ಎಲ್.ಬಿ. ಪುಟ 137.

87. ಎರಿಕ್ ಫ್ರಾಂ ಫಿಯರ್ ಆಫ್ ಫ್ರೀಡಂ.

88. ನೋಡಿ: ಕ್ಯಾಥರಿನ್ ಮಲಭೌ 1996 ದಿ ಫ್ಯೂಚರ್ ಆಫ್ ಹೆಗೆಲ್ ರೂತ್ಲೆಜ್.

89. ಜಾನ್ ಸ್ಲಾಬಿ ದ ಬ್ರೈನ್ ಈಸ್ ವಾಟ್ ವಿ ಡು ವಿದ್ ಇಟ್ (ಲೇಖನ).

90. ಸ್ಟೆಫನ್,ಜೆ.ಗೋಲ್ಡ್ ಎವರ್ ಸಿನ್ಸ್ ಡಾರ್ವಿನ್ ಪುಟ 7.

91. ಥೋಮಸ್ ಮೆಟೆನಿಂಜರ್ 2003 ಬೀಯಿಂಗ್ ನೊ ವನ್ ಎಂ.ಐ.ಟಿ ಪ್ರಸ್.

92. ಡಮಾಸಿಯೋ ಅಂಟನಿಯೋ 2010 ಸೆಲ್ಫ್ ಕಮ್ಸ್ ಟು ಮೈಂಡ್ ಪಾಂಥನ್ ಬುಕ್ಸ್ ನ್ಯೂಯರ್ಕ್.

93. ಡೆನೆಟ್ಟ್ 2007 ಬ್ರೇಕಿಂಗ್ ದಿ ಸ್ಪೆಲ್ ಪುಟ 90 ಪೆಂಗ್ವಿನ್.

94. ಡೆಸ್ಕಾರ್ಟೆಸ್ ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಓನ್ ಮೆಥಡ್ 2006 ಓಕ್ಸ್ಫರ್ಡ್ ವರ್ಲ್ಡ್ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ಸ್ ಪಾರ್ಟ್ 4.

95. ಡೆಸ್ಕಾರ್ಟೆಸ್ ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಓನ್ ಮೆಥಡ್ 2006 ಓಕ್ಸ್ಫರ್ಡ್ ವರ್ಲ್ಡ್ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ಸ್ ಪಾರ್ಟ್ 5.

96. ಹೈಡೆಗಾರ್ 1953 ಬೀಯಿಂಗ್ ಅಂಡ್ ಟೈಮ್ ಪುಟ 139 ಸ್ಟೇಟ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಆಫ್ ನ್ಯೂಯರ್ಕ್.

97. ಅಲೆನ್ ಬದಿವೌ ಬೀಯಿಂಗ್ ಅಂಡ್ ಇವೆಂಟ್ 2005 ಪುಟ 401 ಕಂಟಿನ್ಯೂಂ.

98. ಗ್ರಾಂಶಿ ಪ್ರಿಸನ್ ನೋಟ್ ಬುಕ್ ಪುಟ 651.

99. ಟೊಟೆಮ್ ಅಂಡ್ ಟಾಬೂ.

100. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ – ಸ್ಟಡೀಸ್ ಓನ್ ಹಿಸ್ಟ್ರೀರಿಯಾ ಪುಟ 80.

101. ನೋಡಿ: ಲೊರೆನ್ಜೋ ಚೈಸಾ 2014 ಲಕಾನ್ ಅಂಡ್ ಫಿಲಾಸಫಿ ಪುಟ 194.

102. ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಕೊಜೆವೆ_ ಕಾನ್ಶಿಯಸ್ನೆಸ್ ಅಂಡ್ ಡಿಸೈರ್.

103. ನೋಡಿ: ಲೆಬಿನಾಜ್ ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಆನ್ ಮೆಟಾಫಿಸಿಕ್ಸ್.

104. ನೋಡಿ: ಬೌದಿವೌ 1998 ಇನ್ ಪೈನೆಟ್ ಥಾಟ್ ಪು. 313.

105. ನೋಡಿ: ಅಲನ್ ಬ್ಲೂಂ 1991 ದಿ ರಿಪಬ್ಲಿಕ್ ಆಫ್ ಪ್ಲೆಟೋ ಬೇಸಿಕ್ ಬುಕ್ಸ್ ಪುಟ 374.

106. ನೋಡಿ: ರಿಚರ್ಡ್ ಸ್ಕಿಮಿಟ್ 1987 ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಏಂಗಲ್ಸ್ ಬ್ರೌನ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ.

107. (Gramshi prison notebook) (conneetion between common sense' religion and philosophy) p.630.

108. (Seiontitie Discussion) Gramshi Prison note book

109. Gramshi - Prison note book (Philosophy and History).

110. Gramshi - Prison note book G philosophy (p. 659).

111. Gramshi-Prison note bookG philosophy, p. 659.

112. ಹರ್ಬರ್ಟ್ ಮಾರ್ಕೂಸ್ 1967 ಅಗ್ರೆಸಿವ್‌ನೆಸ್ ಇನ್ ಅಡ್ವಾನ್ಸಡ್ ಇಂಡಸ್ಟ್ರಿಯಲ್ ಸೊಸೈಟಿ.

113. eric fromm - marx's concept of man 1961 milestones of thought fredrick ungar publing co newyork 31- 32.

114. 3 spade 1995, jeanpaul satre's being and nothingness.

115. ನೋಡಿ: ಫುಕೋ– 1970 ದಿ ಆರ್ಡರ್ ಆಫ್ ಥಿಂಗ್ಸ್ ಪುಟ 166–69.

116. ಮಾಕ್ಸ್ ಹೊರ್ಕೆಮಾರ್ ಅಂಡ್ ಥಿಯೊಡರ್ ಡಬ್ಲ್ಯು ಅಡರ್ನೊ 1972 ಡಯಲಿಕ್ಟಲ್ ಎನ್ ಲೈಟನ್ ಮೆಂಟ್ ಸೀಬರಿ ಪ್ರೆಸ್ ಪು23.

117. ಗಿಲ್ಲಿಸ್ ಡೆಲ್ಯೂಷೆ 1990 ದಿ ಲಾಜಿಕ್ ಆಫ್ ಸೆನ್ಸ್ ಕೊಲಿಂಬಿಯಾ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರಸ್ ಪುಟ 5.

118. ಹೆಗೆಲ್ 1977 ಫೆನೆಮಾನಲಜಿ ಆಫ್ ಸ್ಪಿರಿಟ್ ಆಕ್ಸಫಡ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್ ಪುಟ 89.

119. ಫೋರ್ ಫಂಡಮೆಂಟಲ್ ಕಾನ್ಸೆಪ್ಟ್ಸ್ ಆಫ್ ಸೈಕೋಅನಾಲಿಲಿಸ್ ನಾರ್ಟನ್ ಅಂಡ್ ಕಂಪೆನಿ ಪುಟ 103.

120. ವಿಲಿಯಂ ಲಿಯೋನ್ ಮಾಕ್ ಬ್ರೈಡ್ 1977 ಮಾರ್ಟಿನ್ ಪ್ರೆಸ್ ನ್ಯೂಯರ್ಕ ಪು 21.

121. ವಾಲ್ಟರ್ ಲಾರೆ – ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡನ 1973 ದಿ ಕಾನ್ಸೆಪ್ಟ್ ಆಫ್ ಡ್ರೆಡ್ ಪ್ರಿನ್ಸಟನ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್ ಪುಟ 73.

122. ಮಾರ್ಟಿನ್ ಹೈಡೆಗಾರ್ 1966, ಬೀಯಿಂಗ್ ಅಂಡ್ ಟೈಮ್, ಪುಟ 62. ಸ್ಟೇಟ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್ ನ್ಯೂಯರ್ಕ್.

123. ಫುಕೋ ದಿ ಆರ್ಡರ್ ಆಫ್ ಥಿಂಗ್ಸ್ ಟವಿಸ್ಟಾಕ್ ಪಬ್ಲಿಕೇಶನ್ಸ್.

124. ಪಿಯರೆ ಮೆಶಿಯರಿ 2011 ಹೆಗೆಲ್ ಆರ್ ಸ್ಪಿನೋಜಾ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಆಫ್ ಮಿನ್ನೊಸಾಟ ಪು. 78.

125. ಮೆಶಿಯರಿ ಅದೇ ಪುಟ 9.

126. ಹೆಗೆಲ್2001 ದ ಫಿಲಾಸಫಿ ಆಫ್ ಹಿಸ್ಟ್ರಿ ಪು.19 ಬಟೊಚೆ ಬುಕ್ಸ್ ಕಚ್ನೆರ್.

127. ಡಚ್ ದೇಶದ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ – ಸ್ಪಿನೋಜಾ 1632.

128. ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್ ದ ಕಾನ್ಸೆಪ್ಟ್ ಆಫ್ ಡ್ರೆಡ್ – ಟೈಮ್ ಪುಟ 75 ಪ್ರಿನ್ಸಟನ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರಸ್ 1973– ವಾಲ್ಟರ್ ಲಾರೆ.

129. ಹೆಗೆಲ್ – ಪೆನಮಾನಲಜಿ ಆಫ್ ಮೈಂಡ್.

130. ಕಾರ್ಲ್ ಕೋರ್ಚೆ 2008 ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸಂ ಅಂಡ್ ಫಿಲಾಸಫಿ ಪುಟ 66 ಮಂತ್ಲಿ ರಿವ್ಯೂ ಪ್ರೆಸ್ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್.

131. ನೋಡಿ: ಹೀದನ್ ವೈಟ್ 1978 ಟ್ರಾಪಿಕ್ಸ್ ಆಫ್ ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಪುಟ 101 ದ ಜಾನ್ಸ್ ಹಾಪ್ಕಿನ್ಸ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.

132. ನೋಡಿ: ಹೆಗೆಲ್ – ದಿ ಪೆನಮಾನಲಜಿ ಆಫ್ ಮೈಂಡ್.

133. ನೋಡಿ: ಗ್ರಾಂಶಿಯ ಹೆಜೆಮನಿ ಪ್ರಶ್ನೆ.

134. ಟೆರಿಈಗಲ್ಟನ್ 1991 ಈಡಿಯಾಲಜಿ ಪುಟ 122 ವರ್ಸೊ.

135. ಸ್ಪಿನೋಜಾ) (ಮ್ಯಾಥ್ಯು ಜೆ.ಕಿಸ್ನರ್ 2014 ಎಸ್ಸೇಸ್ ಆನ್ ಸ್ಪಿನೋಜಾ ಎಥಿಕಲ್ ಥಿಯರಿ ಆಕ್ಸ್ ಫರ್ಡ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.

136. ಮೆಶಿಯರಿ 2011 ಹೆಗೆಲ್ ಆರ್ ಸ್ಪಿನೋಜಾ ಪುಟ 183.

137. ಪ್ರಾಯ್ಡ್ – ಮೌರ್ನಿಂಗ್ ಅಂಡ್ ಮೆಲಂಕಲಿ 1917.

138. ಲಕಾನ್ 1988 ಸೆಮಿನಾರ್ 2– ಪುಟ 319.

139. ಲಕಾನ್ ಸೆಮಿನಾರ್ ಬುಕ್ 11 ಮತ್ತು ಪ್ರಸೆಂಟೇಶನ್ ಆನ್ ಸೈಕಿಕಲ್ ಕ್ಯಾಶುವಲಿಟಿ.

140. ನೋಡಿ: ಲಕಾನ್ ಸಮಿನಾರ್ 3 ಮತ್ತು ಲೊರೆನ್ಜೊ ಚೈಸಾ 2014 ಲಕಾನ್ ಅಂಡ್ ಪಿಲಾಸಫಿ ಪು 172.

141. ಲಕಾನ್ ಸೆಮಿನಾರ್ 20 ಪುಟ 239.

142. ಫುಕೋ 1982 ದಿಸ್ ಇಸ ನಾಟ್ ಎ ಪೈಪ್ ಪುಟ 21 ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಆಫ್ ಕ್ಯಾಲಿಫೋರ್ನಿಯಾ.

143. ಥಾಮಸ್ ಖುನ್ (ಫ್ರಿಪೇಸ್) – ದಿ ಸ್ಟಕ್ಚರ್ ಆಫ್ ಸೈಂಟಿಪಿಕ್ ರೆವ್ಯೂಷನ್ 1970 ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಆಫ್ ಚಿಕಾಗೋ ಪ್ರಸ್.

144. ವಾಲ್ಟರ್ 2007ಪ್ರೀಡ್ಮನ್ ಕ್ರಿಟಿಕ್ ಆಫ್ ಥಿಯರಿ ಆಫ್ ಎವ್ಯೂಷನ್ ಪುಟ 5.

145. ನೋಡಿ: ದಿ ಕ್ರಟಿಕ್ ಆಫ್ ಇಂಪ್ಯೂರ್ ರೀಸನ್ ಪೊಲೊಟಿಕಲ್ ಥಿಯರಿ – ಸಂ 18 1990 437– 469.

146. ಮಿಶಯಲ್ ಫುಕೋ ಮತ್ತು ಗಿಲ್ಲಿಸ್ ಡೆಲ್ಯೂಷೆ 1977 ಇಂಟಲೆಕ್ಚವಲ್ ಅಂಡ್ ಪವರ್ – ಕೌಂಟರ್ ಮೆಮರಿ ಪ್ರಾಕ್ಟೀಸ್ : ಸಿಲೆಕ್ಟಡ್ ಇಂಟರ್ ವ್ಯೂಸ್ ಸಂ: ಡಿ.ಎಫ್. ಬೌಚಾರ್ಡ ಕಾರ್ನಲ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್ 205– 217.

147. ಲಕಾನ್ ಸೆಮಿನಾರ್ 4 ಪುಟ 204– 5 ಮತ್ತು 161.

148. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಡೈಲಾನ ಇವಾನ್ಸ್ 1996 ಡಿಕ್ಷನರಿ ಆಫ್ ಲಕಾನಿಯನ್ ಸೈಕೋಅನಾಲಿಸಿಸ್ ರೂತ್ಲೆಜ್ ಪುಟ62.

149. ನೋಡಿ: ದಿಪೇಶ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಪ್ರವಿಂಶಿಲೈಸಿಂಗ್ ಯೂರೋಪ್ ಪುಟ 6. 65, 70.

150. ಅಯಾನ್ ರಾಂಡ್ 2007 ಅಟ್ಲಾಸ್ ಶ್ರಗಡ್ ಪೆಂಗ್ವಿನ್ ಬುಕ್ಸ್ ಪುಟ 871.

151. ಡೆಸ್ಕಾರ್ಟಸ್ – ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಮೆಥಡ್.

152. ಡೆಸ್ಕಾರ್ಟೆಸ್ – ಎ ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಆನ್ ಮೆಥಡ್.

153. ನೋಡಿ : ಲೊರೆನ್ಜೊ ಚಯೆಸ 2014 ಲಕಾನ್ ಅಂಡ್ ಫಿಲಾಸಫಿ ಪುಟ 23.

154. ಜೂಲಿಯಾ ಕ್ರಿಸ್ತೇವಾ 1974 ರೆವ್ಯೂಷನ್ ಇನ್ ಪೊಯೆಟಿಕ್ ಲ್ಯಾಂಗ್ವೇಜ್.

155. ಪೌಲ್ ದಮಾನ್ 2002 ದಿ ರೆಸಿಸ್ಟನ್ಸ್ ಟು ಥಿಯರಿ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಆಫ್ ಮಿನಸ್ಸೋಟ ಪ್ರೆಸ್.

156. ಹಿಸ್ಟ್ರಿ ಅಂಡ್ ಕ್ಲಾಸ್ ಕಾನ್ಶಿಯಸ್.

157. ಕ್ಯಾಪಿಟಲ್ 2 ಪುಟ 435.

158. ಎಮಿಲಿ ಬೆನೆವಿನಿಸ್ತೆ 1973 –ಪ್ರಾಬ್ಲೆಂಸ್ ಇನ ಜನರಲ್ ಲಿಂಗ್ವಸ್ಟಿಕ್ ಮಿಯಾಮಿ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.

159. ನೋಡಿ: ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹಿಸ್ಟ್ರಿ ಅಂಡ್ ಕ್ಲಾಸ್ ಕಾನ್ಶಿಯಸ್‌ನೆಸ್ ಎಂ.ಐಟಿ ಪ್ರೆಸ್ 1972.

160. ಜಿಜೆಕ್ ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ನೋಡಿ : ಪಾರಲಕ್ಸ್ ವ್ಯೂ.

161. ಕ್ರಿಟಿಕ್ ಆಫ್ ಪ್ಯೂರ್ ರೀಸನ್.

162. ಡೈಲಾನ್ ಎವಾನ್ 1996 ಡಿಕ್ಷನರಿ ಆಫ್ ಲಕಾನಿಯನ್ ಸೈಕೋಎನಾಲಿಸಿಸ್.

163. ಅಡ್ರಿನ್ ಪಾರ್ 2010 ದ ಡೆಲ್ಯೂಜ್ ಡಿಕ್ಷನರಿ ಎಡಿನ್ ಬರ್ಗ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್ ಪುಟ 76.

164. ದಿ ಸಿಂಬಾಲಿಕ್, ದ ಸಬ್ಲೈಮ್, ಅಂಡ್ ಸ್ಲವೋಜ್ ಜಿಜೆಕ್ಸ ಥಿಯರಿ ಆಫ್ ಫಿಲ್ಮ್.

165. ಮ್ಯಾಥ್ಯು ಜೆ. ಕಸ್ನರ್ 2014 ಎಸ್ಸೇಸ್ ಓನ್ ಸ್ಪಿನೋಜಾ ಎಥಿಕಲ್ ಥಿಯರಿ ಆಕ್ಸ್ ಫರ್ಡ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್ ಪುಟ2.

166. ಹೆಗೆಲ್ 2001 ದ ಫೆನಮಾನಜಿ ಆಫ್ ಮೈಂಡ್ ಜೆ.ಬಿ. ಬೈಲ್ಲೆ ಬ್ಲಾಕ್ ಮಾಸ್ಕ ಕಾಂ ಪುಟ 128.

167. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಲಕಾನ್ ಸೆಮಿನಾರ್ 11.

168. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಸ್ಟಡೀಸ್ ಆನ್ ಹಿಸ್ಟ್ರಿರಿಯಾ ಪುಟ 15.

169. ಸ್ಲೊಮೊಅವಿನೆರಿ 1972 ಹೆಗೆಲ್ ಥಿಯರಿ ಆಫ್ ದಿ ಮಾಡರ್ನ ಸ್ಟೇಟ್ – ಡಬ್ಲು, ಡಬ್ಲು, ಮಾಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ಒಆರ್ಜಿ.

170. ಫುಕೋ– ಡಿಸಿಪ್ಲಿನ್ ಆಂಡ್ ಪನಿಶ್.

171. ಮನಿ ಅಂಡ್ ದ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್.

172. ಪಿಯುರೆ ಬೌರ್ಡಿಯು 1984 ಡಿಸ್ಟಿಕ್ಷಂನ್ ಹಾರ್ವರ್ಡ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್ ಪುಟ 231.

173. ನೋಡಿ: ಲಕಾನ್ ಆಂಗ್ಸೈಸಿಟಿ 1962 ಪುಟ 63.

174. ಸದೆ– ಗ್ಲೋಬಲ್ ಗ್ರೇ 2016.

175. ಪ್ರೆಡ್ ಬಾಟಿಂಗ್ (ಸಂ)ಬ್ಯಾಟೆಲ್ ರೀಡರ್ – ಜಾನ್ಸ್ 1997 ಬ್ಲಾಕ್ ವೆಲ್ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್.

176. ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್ ಇದರ್ ಆರ್.

177. ಪ್ರಾಯ್ಡ್ – ಫ್ಯಾಂಟಸಿ ಅಂಡ್ ಯುಟೋಪಿಯಾ ಪುಟ 145.

178. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಅಸ್ತೆಟಿಕ್ ಡೈಮೆನ್ಶನ್ ಪುಟ 173.

179. ಲೆವಿನಸ್ 2010 ರೀಸೇಯಿಂಗ್ ದ ಹ್ಯೂಮನಿಸಂ.

180. ರೀ ಸೇಯಿಂಗ್ ದ ಹ್ಯೂಮನ್– ಕಾರ್ಲ್ ಸೆಡೆಬರ್ಗ 2010 – 9.

181. ಲೆವಿನಸ್ ರೀಡರ್ ಪುಟ 108.

182. ಹೊರ್ಕೆಮಾರ್ ಮತ್ತು ಅಡರ್ನೊ –1941 ದ ಡಯಲಿಕ್ಟ್ ಆಫ್ ಎನ್‌ಲೈಟನ್ಮೆಂಟ್.

183. ಲಕ್ಲು 2005 ಆನ್ ಪಾಪಿಲಿಸ್ಟ್ ರೀಸನ್ ವರ್ಸೊ ಪುಟ 15.

184. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಸ್ಟಡೀಸ್ ಆನ್ ಹಿಸ್ಟಿರಿಯಾ.

185. ಪ್ರಾಯ್ಡ್ – ಬಿಯಾಂಡ್ ಪ್ಲೆಶರ್ ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಲ್.

186. ಅಲಿನ್ ಬ್ಲೂಂ (ಅನು) 1991 ದಿ ರಿಪಬ್ಲಿಕ್ ಆಫ್ ಪ್ಲೆಟೋ ಪುಟ. 408 ಬೇಸಿಕ್ ಬುಕ್ಸ್.

187. ಅದೇ ಬುಕ್ 2.

188. ಅದೇ ಬುಕ್ 7 514 ಅ 520 ಬಿ.

189. ವಿಟ್ಟಂಗ್ಸ್ಟನ್ ಫಿಲಾಸಫಿಕಲ್ ಇನ್ವೆಸ್ಟಿಗೇಶನ್ 1986 ಬಾಸೆಲ್ ಬ್ಲಾಕ್ ವೆಲ್.

190. ಬರ್ಗಸನ್ ಮಾಟರ್ ಅಂಡ್ ಮೆಮರಿ 1896.

191. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ ಬರ್ಗ್ ಸನ್ – ಮ್ಯಾಟರ್ ಅಂಡ್ ಮೆಮೊರಿ.

192. ಅಲೈನ್ ಬದಿಯೊವ್‌ನ 2007 ಬೀಯಿಂಗ್ ಅಂಡ್ ಇವೆಂಟ್ (ಕಂಟಿನ್ಯೂಂ) ಪುಟ 6.

193. ಡೇನಿಯಲ್ ಸಿ.ಡೆನೆಟ್ 1991 ಕಾನ್ಶಿಯಸ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ಲೆಯಿನಡ್ ಬ್ಯಾಕ್ ಬೆ ಬುಕ್ಸ್.

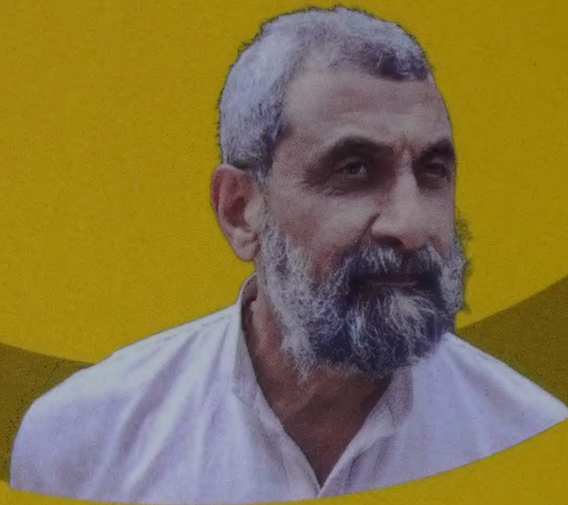
194. ಡೆನೆಟ್ 2006 ಬ್ರೇಕಿಂಗ್ ದ ಸ್ಪೆಲ್ ಪಂಗ್ವಿನ್ ಬುಕ್ಸ್.

195. ಡೆಸ್ಕಾರ್ಟೆಸ್ 2006 ಎ ಡಿಸ್ಕೋಸ್ ಓನ್ ದಿ ಮೆಥೆಡ್ ಪಾರ್ಟ್ 6 ಪು.51 ಓಕ್ಸ್ ಪರ್ಡ್ ವರ್ಲ್ಡ್ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ಸ್.

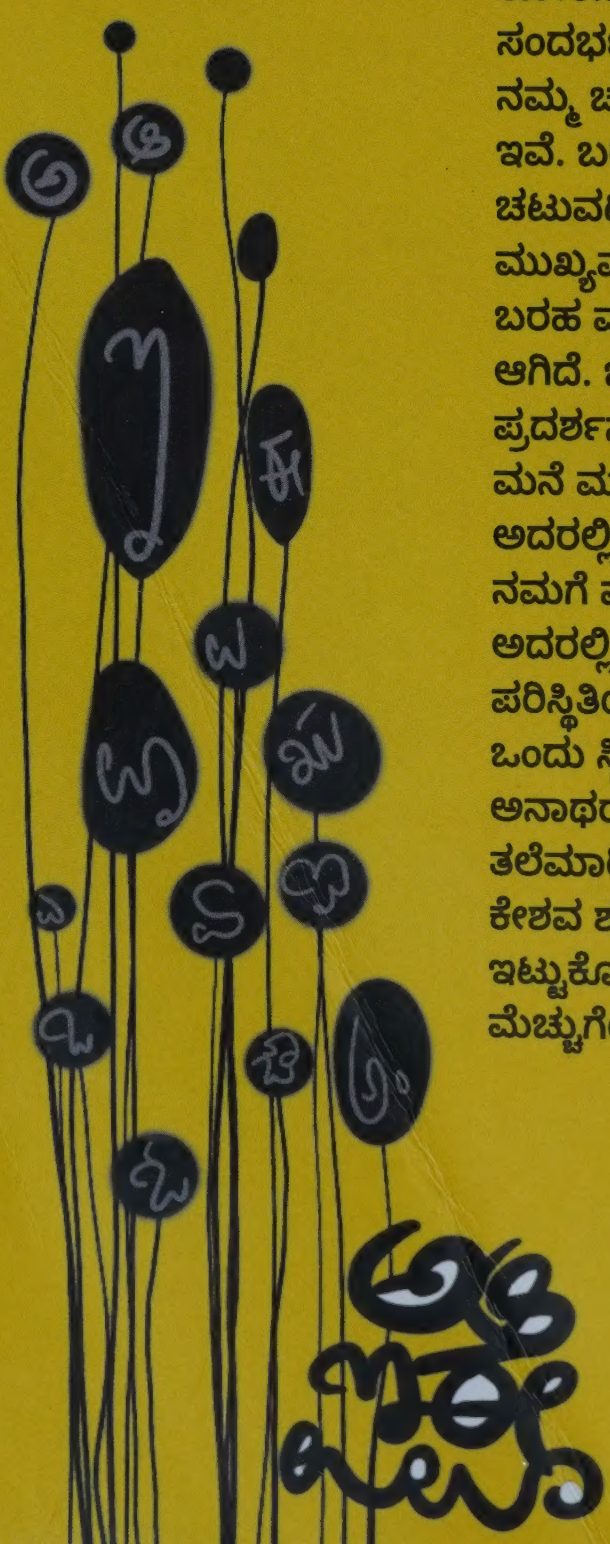
196. ಲೂಯಿಸ್ ಅಲ್ಥೂಸರ್ 1971 ಲೆನಿನ್ ಅಂಡ್ ಫಿಲಾಸಫಿ ಅಂಡ್ ಅದರ್ ಎಸ್ಸೇಸ್ ಎನ್.ಎಲ್.ಬಿ. ಪುಟ 137.

197. ಎರಿಕ್ ಫ್ರಾಂ ಫಿಯರ್ ಆಫ್ ಫ್ರೀಡಂ.
198. ನೋಡಿ: ಕ್ಯಾಥರಿನ್ ಮಲಭೌ 1996 ದಿ ಪ್ಯೂಚರ್ ಆಫ್ ಹೆಗೆಲ್ ರೂತ್ಲೆಜ್.
199. ಜಾನ್ ಸ್ಲಾಬಿ ದ ಬ್ರೈನ್ ಈಸ್ ವಾಟ್ ವಿ ಡು ವಿದ್ ಇಟ್ (ಲೇಖನ).
200. ಸ್ಟೆಫನ್,ಜೆ.ಗೋಲ್ಡ್ ಎವರ್ ಸಿನ್ಸ್ ಡಾರ್ವಿನ್ ಪುಟ 7.
201. ಥೋಮಸ್ ಮೆಟೆನಿಂಜರ್ 2003 ಬೀಯಿಂಗ್ ನೊ ವನ್ ಎಂ.ಐ.ಟಿ ಪ್ರಸ್.
202. ಡಮಾಸಿಯೋ ಅಂಟನಿಯೋ 2010 ಸೆಲ್ಫ್ ಕಮ್ಸ್ ಟು ಮೈಂಡ್ ಪಾಂಥನ್ ಬುಕ್ಸ್ ನ್ಯೂಯರ್ಕ್.
203. ಡೆನೆಟ್ಟ್ 2007 ಬ್ರೇಕಿಂಗ್ ದಿ ಸ್ಪೆಲ್ ಪುಟ 90 ಪೆಂಗ್ವಿನ್.
204. ಡೆಸ್ಕಾರ್ಟೆಸ್ ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಓನ್ ಮೆಥಡ್ 2006 ಓಕ್ಸ್ಫರ್ಡ್ ವರ್ಲ್ಡ್ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ಸ್ ಪಾರ್ಟ್ 4.
205. ಡೆಸ್ಕಾರ್ಟೆಸ್ ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಓನ್ ಮೆಥಡ್ 2006 ಓಕ್ಸ್ಫರ್ಡ್ ವರ್ಲ್ಡ್ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ಸ್ ಪಾರ್ಟ್ 5.
206. ಹೈಡೆಗಾರ್ 1953 ಬೀಯಿಂಗ್ ಅಂಡ್ ಟೈಮ್ ಪುಟ 139 ಸ್ಟೇಟ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಆಫ್ ನ್ಯೂಯರ್ಕ್.
207. ಅಲೆನ್ ಬದಿವೌ ಬೀಯಿಂಗ್ ಅಂಡ್ ಇವೆಂಟ್ 2005 ಪುಟ 401 ಕಂಟಿನ್ಯೂಂ.
208. ಗ್ರಾಂಶಿ ಪ್ರಿಸನ್ ನೋಟ್ ಬುಕ್ ಪುಟ 651.
209. ಟೊಟೆಮ್ ಅಂಡ್ ಟಾಬೂ.
210. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ – ಸ್ಟಡೀಸ್ ಓನ್ ಹಿಸ್ಟೀರಿಯಾ ಪುಟ 80.
211. ನೋಡಿ: ಲೊರೆನ್ಜೋ ಚೈಸಾ 2014 ಲಕಾನ್ ಅಂಡ್ ಫಿಲಾಸಫಿ ಪುಟ 194.
212. ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಕೊಜೆವೆ_ ಕಾನ್ಶಿಯಸ್ನೆಸ್ ಅಂಡ್ ಡಿಸೈರ್.
213. ನೋಡಿ: ಲೆಬಿನಾಜ್ ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಆನ್ ಮೆಟಾಫಿಸಿಕ್ಸ್.
214. ನೋಡಿ: ಬೌದಿವೌ 1998 ಇನ್ ಪೈನೆಟ್ ಥಾಟ್ ಪು. 313.
215. ನೋಡಿ: ಅಲನ್ ಬ್ಲೂಂ 1991 ದಿ ರಿಪಬ್ಲಿಕ್ ಆಫ್ ಪ್ಲೆಟೋ ಬೇಸಿಕ್ ಬುಕ್ಸ್ ಪುಟ 374.
216. ನೋಡಿ: ರಿಚರ್ಡ್ ಸ್ಕಿಮಿಟ್ 1987 ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಏಂಗಲ್ಸ್ ಬ್ರೌನ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ.
217. (Gramshi prison notebook) (conneetion between common sense' religion and philosophy) p.630.

◆



ಕೆಲವು ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮಗಳು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಲು ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ವಸಾಹತು ಆಡಳಿತವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಜಮಾನ ಮತ್ತು ಗುಲಾಮರ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬೇರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಹೇಗೆ ಹೊಸದಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹುಟ್ಟುಹಾಕುತ್ತದೆ. ಉಳಿದವನ್ನು ಬಿಡುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದರ ನಡುವೆ ಕೆಲವು ಜಾಗವು ಹೇಗೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಜಾಗವನ್ನು ಯಾವುದು ತುಂಬಬಲ್ಲದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಆಗಿನ ಲೇಖಕರು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳಾಂತರ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ನಮ್ಮ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಇವೆ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಓದು ಎರಡೂ ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾದ ಒಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಆಗಿದೆ. ನಮಗೆ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವು ನಮಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಬರಹವು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಆಯುಧವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕವಾದ ಗುಣವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಮನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹೊರಗೆ ಮತ್ತು ಮನೆ ಮತ್ತು ಮನೆಯ ಒಳಗೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಭಿನ್ನವಾದದ್ದನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಮನೆಗೆ ಬೇಕಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ನೆಮ್ಮದಿಯೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಊರು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅದರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಮನೆ ರಹಿತವಾದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಾವು ಈವತ್ತು ಪಡೆದುಕೊಂಡರೆ ನಾವು ಅನಾಥರಾಗುತ್ತೇವೆ. ಇದನ್ನು ನಮಗೆ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟದ್ದು ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ಲೇಖಕರು. ಆ ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ಕೊಂಡಿಯಂತೆ ಕೇಶವ ಶರ್ಮ ಅವರು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ವಿನಯ, ಸಜ್ಜನಿಕೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆಯುತ್ತಾ ಬಂದವರು. ಅವರ ಈ ಕೃತಿಯು ಎಲ್ಲರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಲ್ಲುದು ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ದೃಢವಾದ ನಂಬಿಕೆ.



ಪುಸ್ತಕ
141
LITERATURE
₹750
2017118033902